
JOSEPH SAVINA

L'ART ET
LE METIER

meubles,
sculptures Le Corbusier, Savina

JOSEPH SAVINA

L'ART ET
LE METIER

meubles,
sculptures Le Corbusier, Savina

AVANT-PROPOS

L'exposition présentée par le Nouveau Musée de Saint-Brieuc a une double et incontestable originalité : dans sa démarche et dans son sujet. Le travail de recherche auquel s'est livré cette fois-ci Monsieur AUMASSON, notamment à la fondation Le Corbusier, éclaire un point d'histoire de l'art lié à l'aspiration de LE CORBUSIER à être reconnu comme plasticien (peintre et sculpteur) autant que comme architecte. Et il faut dire qu'aujourd'hui encore les historiens de l'art, quand ils ne sont pas Français, ont tendance à négliger ce second apport (qu'on pourrait d'ailleurs dire le premier chronologiquement) de LE CORBUSIER à l'expression artistique de notre siècle.

L'exposition va montrer comment SAVINA, un créateur de meubles lié au mouvement culturel breton, à Yann SOHIER et à René-Yves CRESTON, a pu collaborer par la sculpture avec le grand avocat du purisme des formes et d'un humanisme délibérément moderne et cosmopolite. C'est une aventure à priori incroyable. Elle s'est pourtant poursuivie pendant des années avec une fécondité dont le public va pouvoir juger grâce au travail de notre musée.

Nous pouvons être fiers de ce travail et de cette exposition digne de l'attention des spécialistes et des amateurs au niveau national, pour ne pas dire mieux.

Jacques GALAUP
Maire-Adjoint aux affaires culturelles

Claude SAUNIER
Maire
Conseiller Général

Joseph Savina, l'art et le métier
Meubles,
Sculptures Le Corbusier - Savina

Exposition 19 novembre 1988 - 28 janvier 1989 - Pavillon Expositions Temporaires
Musée de Saint-Brieuc



REMERCIEMENTS

Nos remerciements s'adressent tout particulièrement à :

Mona OZOUF, Anne-Marie LE GLANIC, Madame ELIES-LEPINAY, Ernest DAVID, Jean-Baptiste HENRY, Michel LE CALVEZ, Jean-René LE QUEAU et l'équipe d'Ar Falz (Morlaix), Daniel LE COUEDIC, Henri LE PESQ, Fanch LE GARIGNON, Gil das ELIES, Fanch ELIES, Bruno ELIES, Madame Hervé ELIES, Armand KERAVAL, Yann BOUESSEL du BOURG, Pascal COMBOT, Claude BENSIMON, Monsieur ROUTIER, Madame CRESTON, Madame MERCIER, Monsieur LE DÙ, Dr. GOARIN.

Messieurs et Mesdames VIDONNE, LE COZ, QUÉDINIAC, METAYER, ESQUENET, Mesdames PORCHOU, ANGUILL, LE FUR, SAINT-JEAN, TREBEDON, BRIAND, LE RAY, MARTIN, DELILE, LE GALL, GREG'HRIOU, ANDRÉ, Messieurs HAMON, LE MEUR, MONTFORT, Monsieur le Recteur de la paroisse Saint-François d'Assise Gonesse, Messieurs ROSAK et MACE, Madame BOUGET, Monsieur et Madame NICOLLE, Docteur REBILLE, Isabelle LOUORAGE et Patrick H. VALLEE.

Monsieur le Directeur de la Chambre de Métiers des Côtes-du-Nord,
Monsieur le Président de la Chambre de Métiers des Côtes-du-Nord
la Rédaction du Trégor, d'ouest-France, du Télégramme et d'Armen,
Josiane SARTRE, Union Centrale des Arts Décoratifs,
Françoise DANIEL, Musée de Morlaix
Christophe COUSIN, Conservateur du Musée d'art et d'histoire de Belfort,
Sylvie CALVEZ, école d'architecture de Bretagne, Rennes,
la bibliothèque Forney,
le Musée National d'Art Moderne, le Centre de Recherches Bretonnes et Celtiques, Brest,
le centre de documentation du patrimoine - Inventaire Bretagne,
la Société Guilcher - Paimpol, les Éditions de Minuit, la Ville de la Baule-Escoubiac,
les Archives départementales des Côtes-du-Nord,
Madame Evelyne TREHIN, directrice de la Fondation Le Corbusier et l'équipe qui l'entoure,
Monsieur Yves DOLLO, député des Côtes-du-Nord, avec lequel des conversations ont fait naître l'idée de cette action et
Monsieur Jacques Galaup qui l'a accompagné de sa bienveillance.

Où'il nous soit permis de dire notre gratitude à Madame Gwenola GEFFRY-SAVINA pour la disponibilité et la générosité dont elle a toujours témoigné à l'égard de ce projet. Sans elle, sans les nombreux entretiens qu'elle a bien voulu nous accorder, nous permettant de mieux connaître son père en mots pleins de pudeur et d'affection, sans les matériaux documentaires qu'elle nous a confiés, cette exposition n'aurait assurément jamais abouti sous la forme qu'elle prend aujourd'hui.

Nous voudrions y associer Roger AUJAME, président de la Fondation Le Corbusier qui, outre son aide précieuse, nous a fait bénéficier de sa connaissance érudite de LE CORBUSIER, et Edith AUJAME.

Enfin, nous tenons à associer à ces remerciements, la Direction des Services Techniques Municipaux, le Service des Bâtiments, l'Imprimerie Municipale, le Service Information et la Direction Générale de la Ville de Saint-Brieuc, ainsi que le Personnel du Musée qui a ardemment œuvré au succès de cette manifestation.

JOSEPH SAVINA : L'ART ET LE METIER

INTRODUCTION



Joseph Savina, 1946

La création de SAVINA est hantée par deux figures emblématiques. L'une prestigieuse, celle du brodeur sur bois, passionné le meublier bien avant son installation à Tréguier en 1929. L'autre, puissante, celle du sculpteur, habile le décorateur, longtemps séduit par la poésie, la lumière des volumes taillés au ciseau. S'il entretient le prestige et le savoir-faire du premier, il n'en revendique pas moins de s'engager dans le temps présent, de se doter d'une inspiration nouvelle.

Du second, il détient la faculté active de se pénétrer des formes et l'entendement pour la taille de nobles matières. Il demeure longtemps «le jeune imagier de Tréguier» dont parlait son ami Pierre GUÉGUEN.

Isolé dans la douce tranquillité du Trégor, l'organisateur de «L'atelier d'art celtique» y croise très tôt d'illustres personnages. Loin de les redouter, de les craindre, il aspire à les connaître. Chacun d'entre eux le mènera sur des voies d'avant-garde.

Son tempérament le prédispose à accorder crédit aux rénovateurs des arts décoratifs bretons, leurs aspirations deviennent les siennes. Aussi se joint-il aux «Seiz Breur», participant avec ardeur à des créations de mobilier breton moderne.

L'exposition, par l'exploration qu'elle propose, vise à pénétrer dans l'intimité de l'artisan, conduisant au cœur même de ses aspirations profondes.

Homme de rencontre, SAVINA conservera de celle qui le mit en contact avec LE CORBUSIER un ardent souvenir. C'est qu'elle engage une aventure sans pareille.

Renommé, actif, l'architecte qui depuis les années 20 ne cesse de peindre, revendique la reconnaissance de ses recherches plastiques.

SAVINA, quant à lui, aspire à sculpter. Le «sens de la plastique» qu'il sent confusément en lui, l'incite à ses moments perdus à modeler la terre, à tailler le bois... Il y prend un plaisir infini. Quand le premier reconnaîtra dans le second la «présence du sculpteur», il lui confiera ses projets de sculptures.

La pensée de LE CORBUSIER se réalise par le dessin ou la peinture, dans lesquels, la forme s'inscrit dans le plan. La faisant sienne, SAVINA se pénétre de leurs épaisseurs et traduit l'espace.

Rude démarche ! mais elle lui convient. Mieux ! il s'accomplit dans ce geste rare qui donne naissance à ce qu'il nomme lui-même des «inventions extraordinaires et émouvantes».

Aventure en même temps qu'épreuve, rapprochement insensible vers l'art de son temps en même temps qu'enrichissement face à une production d'ébénisterie qui lui réussit sans toujours le combler, tel est le ton de cette amitié.

Exaltation intime, plus que couronnement, elle demeure résolument discrète.

Combien de leurs contemporains savaient qu'à côté de sa prodigieuse œuvre architecturale, l'un d'entre eux souhaitait affirmer une authentique vocation à peindre, à dessiner, à concevoir des assemblages et des sculptures, et qu'il les confiait à son complice trégorois qui mettait toute sa patience, son énergie et son cœur à les interpréter dans l'espace sans jamais renoncer à sa production de mobilier régional ?



Le Corbusier peignant une sculpture
1953

CHRONOLOGIE

- 1901**
Naissance de Joseph SAVINA. Douarnenez.
- 1924**
SAVINA est à Tréguier, en apprentissage chez M. PICARD, menuisier-sculpteur. Puis, progressivement, il rentre en relation avec quelques-uns des amateurs du mouvement breton : Yann SOHIER, le fondateur d'Ar Falz, à des dates encore imprécises avec Florian LE ROY, James BOUILLE, René-Yves CRESTON, le co-fondateur des Seiz-Breur.
- 1927**
Il figure parmi les diplômés des meilleurs ouvriers de France.
- 1929**
SAVINA installe son atelier rue Saint-André à Tréguier et le nomme : «Atelier d'art celtique». Il fait la connaissance du poète et homme de lettres, Pierre GUÉGUEN.
- 1931**
Lauréat de l'exposition artisanale de Saint-Malo, il se voit décerner un médaille d'argent.
- 1935**
Première rencontre avec LE CORBUSIER.
- 1936**
Seconde rencontre avec LE CORBUSIER. L'architecte séjourne un mois dans le Trégor. Il participe à l'exposition des artistes décorateurs à Paris, à côté de G. SEBILLEAU et de René-Yves CRESTON.
- 1937**
SAVINA expose à l'exposition internationale à Paris ; le bahut obtient une médaille de bronze. Édition d'un meuble, conçu d'après des annotations de LE CORBUSIER.
- 1939**
Mobilisation. Prisonnier, il est amené à passer sa captivité en Bavière où les autorités allemandes le chargent d'entretenir un atelier de menuiserie. Il y sculpta un christ en croix, d'après les souvenirs d'une restauration ancienne du christ de la cathédrale de Tréguier. Il l'exposera à Saint-Brieuc en 1943.
- 1943**
Retour à Tréguier. Il reprend contact avec LE CORBUSIER.
L'atelier manque de commandes et SAVINA réalise beaucoup de modelages en plâtre.
- 1944**
SAVINA est en relation épistolaire avec le sculpteur Henri LAURENS à qui il adresse aussi quelques modèles en plâtre. Intrigué par un personnage figurant sur une toile de LE CORBUSIER, il en réalise un modelage en plâtre.
- 1947**
Prenant modèle sur une gouache que LE CORBUSIER lui avait offerte, il réalise une sculpture «Ozon» qu'il soumet à LE CORBUSIER.
- C'est de cette année que date véritablement la collaboration LE CORBUSIER SAVINA.
- 1951**
LE CORBUSIER conclut six projets de sculptures qu'il soumet à SAVINA.
- 1952**
Inauguration à Marseille de la «Cité Radieuse». SAVINA y participe.
- 1953**
Exposition «Le Corbusier, œuvre plastique» au musée national d'Art Moderne. «Femme», le grand projet polychromé des années 1951-1953 y est présenté.
- 1954**
«Totem», la sculpture LE CORBUSIER-SAVINA réalisée en 1951, figure à la Kunsthalle de Berne ainsi qu'en couverture du catalogue.
- 1955**
Achèvement des travaux de Notre-Dame du Haut à Ronchamp. SAVINA y a exécuté les confessionnaux, la croix du maître-autel et huit bancs. En octobre 1953, LE CORBUSIER lui avait écrit : «J'espère pouvoir vous charger de faire la porte d'entrée de la chapelle de Ronchamp «à la main»... Il n'y aura aucun décor, aucune sculpture, aucune moulure. Les portes seront des assemblages massifs ou parquets qui seront agréables au toucher de la main».
- 1961**
Ecrivain à SAVINA «alors vous seriez sculpteur», LE CORBUSIER lui propose de se joindre à lui pour organiser un atelier d'études et de recherche de sculptures en relation avec ses travaux d'architecture.
- 1962**
Novembre 62 - Janvier 63. Exposition «Le Corbusier» au musée national d'Art Moderne. 12 sculptures LE CORBUSIER-SAVINA y figurent.
- 1963**
Mars. LE CORBUSIER séjourne trois journées consécutives à Tréguier où il corrige et peint plusieurs sculptures.
- 1964**
La Galerie Mezzanin à Zurich expose des sculptures de LE CORBUSIER-SAVINA.
- 1965**
Août. Mort de LE CORBUSIER.
Une dernière sculpture n'aura pu lui être soumise.
- 1970**
Mars. SAVINA confie son atelier à l'un de ses ouvriers, Michel LE CALVEZ.
- 1983**
Noël. SAVINA meurt à Tréguier.

L'ARTISAN MEUBLIER

Décembre 1937 | Depuis le printemps 1937, les vastes constructions édifiées pour l'exposition universelle rassemblent les œuvres que les artistes français y ont envoyées. Le Pavillon de la Bretagne y marque ce que chacun s'accorde aujourd'hui à considérer comme «l'apothéose d'une façon nationale, raisonnablement moderne et somme toute, fraternelle, d'envisager la création bretonne»¹⁹.

La revue «*Vie à la Campagne*», célèbre dans les milieux de l'architecture et des arts décoratifs, lue avec attention dans les familles préoccupées d'aménagements domestiques et plus encore par les propriétaires de résidences secondaires, reflète d'un goût répandu pour «les fermes, les châteaux et la vie au grand air», consacre son numéro aux «merveilles du centre régional», c'est-à-dire aux intérieurs régionaux. Depuis 1913, elle publie, en décembre chaque année, une série de numéros exceptionnels consacrés à l'ameublement, dans lesquels elle ne se contente pas de reproduire du mobilier trouvé dans des intérieurs ruraux, mais les assortit volontiers de commentaires et de critiques.

La Bretagne, présentée comme un «exemple d'intégrale unité», y est abondamment commentée. Le rédacteur s'en justifie même auprès de ses lecteurs faisant ressortir que le Pavillon de Bretagne constitue à ses yeux «la réalisation la plus synthétiquement concrète, parmi les présentations les mieux rendues, les plus ordonnées, les plus importantes en rapport même avec l'intérêt qu'il offre cette grande province»²⁰. Brossant tout d'abord un tableau d'ensemble des circonstances de la collaboration de la Bretagne à l'exposition, il en vient très vite à des considérations détaillées sur les ensembles mobiliers, révélant l'esprit dans lequel chaque «stand» avait été conçu, ne faisant pas mystère, au passage, du manifeste des concepteurs de «l'appartement synthétique», établi en fonction d'un plan d'urbanisme présenté par la Ville de Rennes. Son mobilier avait été réalisé par les menuisiers que la revue «*Bretagne*» désigne sur le moment comme «nos meilleurs artisans du meuble»²¹. Ils considèrent «que le problème de l'habitation est avant tout un problème biologique» qui requiert de l'architecture intérieure un réel entendement au «conditionnement de l'air, de la lumière, de la sonorité, de la chaleur», et se font entendre.

SAVINA n'est pas de cette équipe, animée par un professeur à l'école des Beaux-Arts de Rennes, M. MOTTHEAU, par FREGHET, René SALMON de la GODELINAIS, entourés de RUAL, SEBILLEAU, JOUANNIC et LE GUEN²²... Il expose avec MARION, PHILIPPE et CESBRON dans la galerie de l'artisanat. Son choix s'est porté sur un buffet en chêne naturel avec garnitures en cuivre rouge et décor d'entailles sur contre-placage appartenant à une série qui avait donné un bahut deux portes en 1934. Le rédacteur, pour conclure son article lui prête attention.

Il lui faut, il est vrai, réconforter ses lecteurs : «Constatez que dans cette importante mise en œuvre et présentation de Meubles groupés ou isolés, vous n'avez vu ni un lit-clos, ni l'un des vieux Coffres qui vous séduisent parfois, en raison de leur apparence ancienne, évocatrice des souvenirs. Par contre, les formes nouvelles présentent l'avantage d'être de notre époque, de répondre à des besoins nouveaux, au lieu de tendre à des résurrections d'un passé révolu. Ils démontrent, à l'honneur des maîtres-artisans qui les ont établis, que l'Art breton ne réside pas uniquement dans l'utilisation modernisée de décors inspirés des broderies bigoudaises, mais qu'il sait se transformer, s'adapter, être sain et vivant, demeurer traditionnel et social, dans tout ce que ces termes ont de grand, de large, de puissant. Puis viennent des phrases recueillies auprès de Joseph Savina : «Le caractère des Meubles, principalement des Bahuts, présentés isolément, s'apparente plutôt avec les types modernes qu'avec les modèles bretons traditionnels. L'un d'eux apporte cependant une variante. Il est en chêne naturel et comporte une garniture de cuivre rouge. Il ne se rattache pas directement à



Buffet vaisselier à deux corps.
Chêne et contre-placage. 1937
Garniture en cuivre avec liséré de clous.
Les pieds sont également revêtus de plaques de cuivre.

Ce buffet fut exposé à l'exposition internationale de 1937.

Les portes sont établies en contre-placage. Sur l'âme des vantaux sont rapportés contre-placages et placages de 6 mm.

Le principe du contre-placage que SAVINA ne cessera d'amplifier, lui permet de réaliser des décors d'entailles.

Appelé à devenir célèbre, le motif des plumes de paon, emprunté aux broderies des plastrons bigoudaises, se répartit en frises étroites séparées de lignes perlées. Il figure autant sur les buffets que sur les menuiseries de lit, ou les chaises, et cela jusqu'en 1948.

MEUBLES BRETONS
Travaux d'après croquis et plans

JOSEPH SAVINA
SCULPTEUR-DÉCORATEUR
Rue St-André, 1 TRÉGUIER (Côtes-du-Nord)
Téléphone 107

Réclame «La Vie à la Campagne» 1937



Maison d'Alexis Carrel. St-Gildas

la tradition des Meubles bretons, mais il en donne quelque peu le rappel sans composition compliquée. A ce sujet, M. SAVINA, qui a exécuté ce Meuble, nous déclare qu'il se sert de tout ce que la technique moderne met à sa disposition pour la réalisation des Meubles qu'il établit, considérant qu'il faut être très prudent dans l'emploi des anciens procédés de fabrication, particulièrement pour ceux qui doivent être soumis aux alternatives de température que détermine le chauffage central dans les intérieurs. La majorité des artisans de villages copiaient plutôt qu'ils interprétaient les modèles venus de la ville, en y ajoutant généralement quelques motifs décoratifs de leur cru. Aujourd'hui, les artistes qui guident des groupes d'artisans ont l'intelligence de ne pas leur fournir de poncifs. Ils leur esquissent les dimensions et proportions de rapport, en fixent les volumes et les lignes essentielles, et ils laissent à leur initiative la recherche et l'exécution du décor. C'est une formule heureuse.

Ultime initiative qui en dit long dans son domaine, sur la résolution de SAVINA à promouvoir son atelier : il publie en page 5 du même numéro une réclame.

Le décor de toutes ces années d'avant-guerre est planté. Soucieux d'intégrer les possibilités actuelles de la technique, et de s'adresser à une clientèle qui exprime ses besoins avec de plus en plus de précision, SAVINA aspire à rénover le mobilier breton.

Un retour à l'année constitutive de l'atelier s'impose. 1928 - SAVINA présente à Tréguier depuis 1924, où il poursuivait sa formation chez PICARD, s'émancipe. Grâce à l'obligeance d'une commerçante qui lui accorde un prêt, il quitte la pension de famille où il réside depuis près de 5 ans et commence à organiser son atelier, rue Saint-André à l'ombre de la cathédrale. Parmi les premières commandes se comptent des statuettes de pêcheurs d'Islande, appelées à une célèbre postérité dans le Trégor, et de menus travaux de menuiserie, au premier plan desquels figurent de fréquentes réparations à la cathédrale. Sa clientèle s'inscrit géographiquement dans le territoire compris entre Paimpol, Perros-Guirec et Tréguier où il côtoie, sans tarder, des visiteurs aussi illustres que le docteur Alexis CARREL ou le colonel LINDBERGH, entretenant quelquefois leurs résidences, aimant à l'occasion les accompagner chez Dom ALEXIS à Boquen.

Moins célèbres, mais combien plus influents auprès de SAVINA, des hommes dont l'action se situe au premier plan du militantisme culturel breton se croisent dans son atelier. Yann SOHIER, James BOUILLE et René-Yves CRESTON en sont, sans doute, les figures les plus fortes. A leur manière, tous les trois sont sur les dessins qu'il nourrit. L'émulation n'est pas vaine : c'est à travers eux, qu'il va se trouver associé à la recherche d'une inspiration nouvelle¹⁶.



Le Comité breton de participation à l'Exposition Internationale de 1937. Vue prise en 1935 ou 1937 devant la Chambre de Commerce de Saint-Brieuc. 1. J. SAVINA - 2. R. Y. CRESTON - 3. O. L. ALBERT, président du Comité, président de la Chambre de Commerce de Saint-Brieuc - 4. M. MEHEUT - 5. A. LE GOUËLLEC - 6. J. BOUILLE

REPENSER LE MOBILIER



R. Y. Creston. Années 1930



Y. Sohier. Vers 1930

Si il communie dans cette pensée avec René-Yves CRESTON et James BOUILLE qui n'en sont déjà plus à la phase conceptuelle, leur complice trégorrois est alors un homme jeune.

SAVINA avait acquis le métier de son père, qui tenait atelier à Douarnenez. Après avoir tenté fortune au Canada, celui-ci revint à Brest où ses trois fils s'engagèrent dans la même voie. Joseph se destinait au dessin industriel¹⁶, mais avait suivi son père à Brest chez LE BEON qui fut médaillé à l'exposition des arts décoratifs, à Fougères¹⁷ et enfin à Tréguier chez PICARD. Chez chacun d'entre eux, le meuble paysan breton, les buffets à pilastres, les commodes Empire, les dressoirs Renaissance, ou les buffets Henri II étaient plus abondants que le mobilier inspiré de l'art nouveau. Chez André PICARD qui l'avait accueilli en 1924, il avait appris la technique du moulage sur du mobilier religieux du XV^e siècle à Plougresc.

Il ne se place pourtant pas sur la voie ainsi tracée. Se confiant à l'écrivain Pierre GUEGUEN, qui s'en fera l'écho dès 1932, une inclination toute personnelle le conduit non à s'absorber de «l'antiquaille bretonne», mais à s'instruire : «ce contact avec beaucoup de merveilles, vraies ou fausses... l'éduque. Joseph SAVINA peu à peu comprit l'abîme qui sépare le tour de force, la pousse gratuite et vide, le savoir-faire, le «coup à attraper», bref l'artisterie de l'art véritable...»¹⁸.

De l'atelier paternel de Kerné, il retire moins un assortiment de tours de main que «ce simple don de toucher le bois comme un chair, de le caresser de la paume, de l'effleurer et de le travailler par l'outil, jusqu'à lui donner un autre être, jusqu'à en faire ce meuble domestique, acteur et témoin de la vie la plus intime»¹⁹.

A l'occasion de son premier séjour à Tréguier, il avait rencontré Yann SOHIER qui, depuis 1923, enseignait dans la région de Tréguier. Récemment, Daniel LE COUEDIC a pu rappeler les modalités et l'impact de cette rencontre avec le «futur fondateur d'Ar Falz» : «Encouragé à militer, SAVINA préféra rester en marge ; on put cependant le voir, en 1928, à Chateaulin au second congrès du Parti Autonomiste Breton, et c'est au sein de l'EMSAV qu'il fit les rencontres de René-Yves CRESTON et de James BOUILLE. René-Yves CRESTON avait, en 1923, avec Jeanne MALIVEL et quelques amis, créé le groupe des «Seiz Breur» voué au renouveau des arts et de l'artisanat bretons. La «fraternité» en 1928 était devenue une association d'ouvriers. L'UNIANEZ AR SEIZ BREUR. James BOUILLE en était le secrétaire à l'organisation. Le militantisme artistique convenait mieux à Joseph SAVINA que les menées politiques : cette fois, il adhéra...»²⁰.

Dans les 5 premières années de son activité, l'atelier de Tréguier livra des modèles qui témoignent de la volonté partagée par ses pairs des Seiz Breur, de s'engager dans le temps présent. Aucun désir de retrouver les airs entendus de la tradition ne le tenaille. Rompant avec l'imitation de l'ameublement paysan du XIX^e siècle, avec sa litanie de vaisseliers et de lits-clos, et leurs poncifs, il revendique lui aussi un art breton et moderne à la fois, un «retour au métier» garantissant une menuiserie de qualité.

Lorsqu'en 1929, il baptise son «chantier», «atelier d'art celtique», il trace une voie spécifique.

Ici, la personnalité de James BOUILLE se lit en filigrane. L'architecte de Perros-Guirec qui ne craignait pas de mettre sa plume au service de l'art populaire breton, comme il l'avait naguère montré avec les lignes qu'il avait consacré aux meubles bretons dans la livraison du printemps 1920 de la revue «Mouez ar vro» donnera en 1944, une mise au point sous le titre «l'art du meuble en Bretagne», qui annonce mieux son sous-titre «de la décadence à la rénovation de l'artisanat». Il y rappelle en mots inévitables ce que les artistes bretons soucieux de concourir à l'éclosion d'idées nouvelles, dénoncent depuis maintenant 20 ans et tout d'abord ce goût sans défaillance pour ces «affreuses binouseries que les ignorants prennent pour du meuble breton, le tout barbouillé au brou de noix synthétique, patiné au chalumeau, verni au pistolet... et ces meubles banals, blocs de saie sans art...»²¹. Plaidant conjointement pour qu'une rénovation de l'artisanat soutienne le renouveau des arts appliqués, il souligne toute l'importance qu'il accorde au mobilier à côté de la céramique, la tapisserie... Mieux, il considère qu'il constitue «la manifestation la plus complète et la plus originale du génie breton»²². Il faut donc, à ses yeux, reprendre cette histoire à l'origine, ce qui l'amène à brosser un tableau historique de la «décadence». Retenons en deux éléments qui éclairent la situation dans laquelle se trouve SAVINA lors des 10 années qui précèdent la guerre.

Le premier est d'ordre social. James BOUILLE qui avait organisé en 1927 l'atelier breton d'art chrétien, duquel sortent de sobres pièces d'orfèvrerie et où sont dessinées, stalles, tables de communion ou chasubles, prêche inlassablement en effet, pour que le renouveau de l'expression artistique bretonne s'appuie sur une résurrection équivalente de «l'artisanat», quitte à concevoir «une sorte de protectionnisme de l'artisanat breton du meuble».

Sur le plan de l'esthétique, la voie proposée repose sur l'essentiel sur les lignes produites par lui en 1920 et 1924. Nul doute que SAVINA en soit profondément pénétré.

N'a-t-il pas consacré les premières années de sa production à éditer des meubles «répondant aux usages actuels», caractérisés «par une architecture simple et fonctionnelle», mentions qui se font l'écho fidèle des idées de 1924, proposant enfin «d'accuser franchement les fonctions de parties constructives»²³.

James BOUILLE dévoile en outre un répertoire stylistique singulier : celui de l'art celtique. Se fondant sur l'exclusion des motifs décoratifs appartenant à l'art savant, feuilles d'acanthes, ou colonnes latines, il préconise d'étudier en priorité les possibilités expressives des ornements qui couvrent les croix celtiques, les pierres sculptées du pays de Galles et d'Irlande, certaines figures gravées sur les monuments mégalithiques, les enluminures qui décorent les manuscrits irlandais de la Bibliothèque Nationale... et de s'en tenir, dans la sculpture, à leurs caractères linéaires et géométriques.

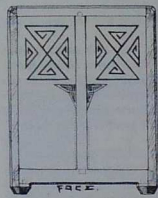
Sans ostracisme et à la manière de ses compagnons Seiz Breur, SAVINA étudie aussi bien les motifs d'Europe centrale. A cet égard, les vues de l'atelier en 1930 et 1939 sont éloquentes, qui dévoilent toute sa curiosité pour le répertoire ornemental yougoslave, auquel la revue «Kornog» avait laissé une place dans son premier numéro, en 1928. L'auteur Jurij KOMATAR, y soulignait outre la richesse des motifs slovènes et leurs lignes pures, toute leur légèreté, leur finesse, et leur lyrisme. Sédait, SAVINA adopte le jeu complexe des arabesques et les formes originales des motifs quadrilobés, pour le décor cloisonné d'un chiffonnier, puis d'une gaine d'horloge.

L'apport de René-Yves CRESTON, malheureusement moins documenté, semble se distinguer par son éclectisme. Il a dans un premier temps initié SAVINA aux recherches patientes qu'il conduisit en 1925 avec Jeanne MALIVEL, disparue trop tôt (1926) pour qu'ils se rencontrent. Aux principes des décors celtiques de James BOUILLE, de Jacques PHILIPPE ou d'Yves HEMAR, la pensée de l'artiste de Loudéac, ajoute le langage nouveau de la stylisation géométrique.

Les connaissances de CRESTON, son honnêteté et son ardeur créatrice lui permettent en outre de conduire SAVINA sur les voies tracées par les meubliers d'une autre génération sinon pour les approuver ou les suivre, au moins pour comprendre leur sincérité : A. ELY-MONBET, le sculpteur de Caurel, mort en 1915, et injustement oublié ou Jean-Julien LEMORDANT¹⁵⁴. Mais, l'atmosphère de leurs rencontres est dominée par «l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes», à Paris en 1925, dans laquelle CRESTON avait mis beaucoup de lui-même. Avec sa complice, Jeanne MALIVEL, il y avait conçu l'aménagement d'une salle commune : l'Osté. Même si leurs ambitions originales étaient plus grandes, chacun d'entre eux rêvait d'y mettre en valeur des meubles nouveaux, recherchant également à les harmoniser avec des tissus muraux et de la céramique. Le grand buffet, la crédence, l'horloge, la bonnetière, les bancs et les chaises qui la composaient avaient été dessinés par leurs soins tandis que leur réalisation avait été confiée à un directeur artistique, le sculpteur-ébéniste Gaston SÉBILLEAU, natif de Saint-Brieuc mais œuvrant à Redon.

Ce mobilier «décoré au trait et d'une belle patine» n'avait pas manqué de retenir l'attention des critiques. M. FACY, séduit aussi par le textile et la céramique exposés y percuta autre chose qu'un essai ou un exemple. Pour lui, il s'agit bien de la manifestation d'un tempérament qui «marquera une date dans l'évolution de l'art breton»¹⁵⁵.

Des ardent es ébauches tracées lors de l'hiver 1924, puis dans le courant de l'année suivante, René-Yves CRESTON avait conservé quelques planches qu'il montra à SAVINA. C'est dans l'esprit du motif de rayons et des lignes brisées de ces meubles, que ce dernier concevra son propre monogramme. Les deux hommes ajoutent à leurs réflexions sur l'art décoratif en Bretagne une saine curiosité pour le cheminement de la pensée parisienne, et fréquemment à l'occasion, le salon des artistes décorateurs. Tous deux y exposent en 1936. L'ébéniste trégorrois y envoie une étude, un habit de salle à manger en chêne passé au lait de chaux, décoré au minimum¹⁵⁶. Son ami y expose un ensemble de Brière et des meubles agencés par le Rennais Jorj RUAL¹⁵⁷. Un an plus tard, ils collaborent à la conception d'un théâtre de marionnettes, dessiné par CRESTON qui avait imaginé d'en confier la réalisation à SAVINA¹⁵⁸.



Grande armoire. Série Armel II. Projet Seiz Breur. Monogrammé. Décembre 1923.



L'Osté. Salle commune aménagée par les Seiz Breur, à l'Exposition Internationale, Paris 1925. Mobilier de Jeanne Malivel. Tentures et céramiques : R.Y. et Suzanne Creston.



Magasin de l'atelier Savina. Tréguier, Rue Saint-André. Vers 1930.

LE TERRITOIRE DE L'ATELIER

Au moment où les réclames d'industriels spécialisés dans la production de meubles en série pénètrent partout en Bretagne, vantant souvent un mobilier bon marché, la tendance novatrice a besoin d'appuis sûrs. Une question lancinante occupe l'esprit de SAVINA. L'idée d'un tel mobilier allait-elle susciter de nouvelles commandes ? Car les mobiliers qu'il imagine sont des œuvres dans lesquelles le soin mis à s'acquitter d'une ornementation originale, irréprochable, le dispute à la sollicitude pour les bois aux veinages les plus riches, et aux couleurs les plus tendres. Immanquablement, les créateurs donnent un mobilier certes artisanal, mais onéreux. De plus, comme le souligne à l'occasion, James BOUILLE, en un siècle où les marchands de meubles vendent rapidement et à crédit, «chez l'artisan, il faut commander son mobilier d'avance et attendre parfois longtemps»¹⁵⁹.

L'enthousiasme et la maturité dont Jeanne MALIVEL et René-Yves CRESTON font montre au seul vu de leurs rares dessins prospectifs, ceux que ce dernier s'attache alors à montrer à SAVINA, 10 ans après leur élaboration, nous font regretter avec Françoise GUICHOU que souvent en France, ces créateurs «les uns par acte de foi, les seconds parce que trop novateurs et les derniers par manque de clairvoyance, restent tributaires de conditions de production et d'une analyse du marché qui appartient au passé, alors que partout en Europe s'installent, à l'initiative des créateurs, une pratique et un débat d'idées qui motivent suffisamment les entreprises et le public pour les entraîner à leur suite»¹⁶⁰.

Au regard de cet affligant constat, l'expérience de l'atelier d'art celtique de Tréguier est ici assez révélatrice d'une voie intermédiaire. Car en 1929, son ébéniste qui durant toute sa vie se fera une enviable réputation de créateur de meubles, s'empare d'un singulier territoire : l'ameublement domestique des villas et des appartements. L'analyse du livre de ventes, tenu régulièrement depuis 1932 témoigne de l'important contingent d'opulentes résidences estivales du Trégor qu'il se trouve amené à équiper, tout comme de son indéfectible succès auprès des industriels, commerçants et hommes de loi qui lui confient parfois avec fidélité la réalisation du mobilier de leurs demeures nouvelles et souvent confortables. Ne loue-t-il pas, l'été, pendant les années 30, une boutique dans la rue principale de Perros-Guirec pour y exposer ses meubles ? La contrepartie de cette création fortement enracinée dans sa région se conçoit aisément : il lui faut consentir à quelques concessions au conformisme et sans les approuver savoir rester attentif aux exigences d'une clientèle qui ne sait pas toujours prendre la mesure de l'esthétique qu'en qualité de créateur, il aspire à promouvoir, lui préférant souvent des commodes effets de style.

L'atelier, instrument dont il se dote en 1929, pour assurer sa production recueille aussi tous ses soins et chacun reconnaît vite en lui un artisan avisé. Le livre de vente en fait foi, comme en porte également témoignage sa capacité à le maintenir à flot pendant plus de 30 ans. Avant-guerre, il se fait aider d'une dizaine d'ouvriers et de sculpteurs. En 1948, l'équipe s'est reconstituée et compte toujours 10 employés¹⁶¹, malgré une situation encore précaire qui l'amènera l'année suivante à se séparer de la moitié de ses compagnons, pour les réunir à nouveau ultérieurement. En 1958, le sculpteur qui l'épaulait depuis 11 ans décède¹⁶². En 1960, c'est son contremaître qui trouve la mort. Si à ces occasions attristantes il doit s'engager plus encore dans le travail de l'atelier, il ne manque pas de recomposer progressivement son effectif. En été 1961, 8 ouvriers et 2 apprentis l'entourent à nouveau.

Ici, l'efficacité de la machine rejoint le prestige du travail à la main. Dès que les recettes financières le lui permettent, Joseph SAVINA s'équipe d'une scie circulaire, d'un tour, d'une raboteuse-dégauchisseuse. Puis viendra le temps du ciseau électrique, de la ponceuse mécanique, d'un gabarit à placage, d'une affûteuse. La sculpture qui le met dans la nécessité d'entamer des formes de bois massif, l'amène ensuite à acquiescer une défonceuse.

Dans ce contexte, la complicité active des intellectuels bretons, qui affectionnent de demander aux rénovateurs de l'art décoratif le dessin ou la réalisation de leur propre mobilier, a valeur exemplaire (voir pages 15 et 16). Dans les années 1935-1938, Yann SOHIER ou Fanch ELIES les sollicitent pour cela. Pour le premier, l'ébéniste semble avoir composé lui-même le meuble, se référant à un décor sorti des doigts de Yann SOHIER. Pour le second, SAVINA exécute le buffet d'après des dessins composés par R.Y. CRESTON, qui en la circonstance se fait l'écho du geste accompli en 1929, date à laquelle il avait imaginé le mobilier de noces d'Anna YOUENOU et F. DEBEAUVAIS.



1953. L'équipe de l'atelier. Tréguier, Rue Saint-André.

LA RUPTURE AVEC L'IMAGERIE TRADITIONNELLE LES ŒUVRES FONDATRICES

Certes, en 1930 et jusqu'aux années 40, quelques remontages de lits clos émaillent le livre de vente. C'est que leur prestige est tenace ! Mais, sans attendre, l'ébéniste de Tréguier invente des formes, soigne l'ornementation et s'applique à assembler des bois inhabituels tels que l'okoumé avec du châtaignier, (repreable pour une bonnetière celtique en 1934). L'un de ses amis, ébéniste, se rappelle encore avoir été intrigué par un meuble en teck qu'il exposait à Saint-Brieuc avant guerre, peut-être le bahut mentionné dans le livre de vente en janvier 1933^[23].

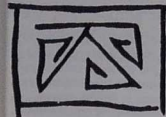
Au vu des premiers meubles, et faute de le tenir de lui-même, c'est aux lignes que Pierre GUÉGUEN consacre en 1932 à son ami SAVINA qu'il faut se référer pour pénétrer son programme. Les deux hommes se fréquentent depuis 3 ans et l'ébéniste ne fait pas mystère de ses intentions.

Qu'en est-il des premières fabrications ?

Assurément, comme aime à l'écrire P. GUÉGUEN, elles se signalent par leur carrure. Il s'agit de «meubles assis là pour longtemps et non cas hôtes légers, presque impondérables qui semblent devoir mourir avant vous, tant ils sont grêles, tant on est peu rassuré sur la façon dont leurs matériaux fort divers se comporteront». A cette envergure, les armoires et les bahuts des premières années ajoutent la nudité du bois. «L'effet ornemental est obtenu par des reliefs et les dessins plans des nobles assemblages. S'inspirant des meubles modernes, l'artiste marie les belles chairs des arbres du pays. Parfois il y mêle une chair exotique : le noyer ou le chêne épouse quelque malabaraise !»^[24].

Les modèles édités sont des meubles de menuiserie. Ils ressortent d'une construction logique qui ne cherche pas à dissimuler la structure du meuble. Au contraire, SAVINA s'emploie à marquer nettement les points de jonction des éléments dont il est fait. Exception faite des ensembles pour lesquels il utilise des panneaux contreplaqués et plaqués, orientant naturellement le savoir-faire de l'atelier dans le domaine de l'ébénisterie, les meubles sont même longtemps fortement menuisés : les bâtis et les portes sont formés de châssis, les panneaux sont embrevés...

1. Armoire 2 portes. 1933-1935
2. Buffet 5 portes, 4 tiroirs. 1930-1935
H : 1,70 m. L : 1,70 m.
3. Buffet 2 portes. 1920-1927
Garnitures en fer forgé.
Dessinées par J. Savina, les entrées de serrures et les peintures furent longtemps exécutées par M. Montjaret, à Tréguier, et par M. Girard, ferronnier balancier à Guingamp.



Monogramme de Joseph Savina
Années 1930



Monogramme Seiz-Breux
Image stylisée de l'hermine, le monogramme Seiz-Breux n'apparaît ni sur les meubles de J. Savina, ni sur les esquisses dessinées. Par contre, les planches tracées par R.Y. Creston entre 1923 et 1925, en préfiguration de meubles que Savina éditera, plus tard, sont souvent monogrammées.

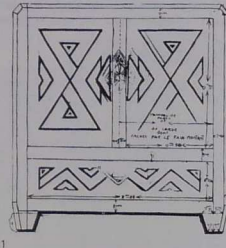
Les premières productions qu'inspirent les réflexions des Seiz Breux comportent des pièces qui, dès 1933, témoignent d'une parenté avec les études de Jeanne MALIVEL et de René-Yves CRESTON pour l'Exposition internationale des Arts Décoratifs de 1925 : Bâti à pans coupés, pieds rapportés à quatre pans, garnitures de fer forgé en forme de triangle allongé, pour les entrées de serrures, les poignées et les charnières.

Muni de ce viatique, SAVINA compose un ensemble de meubles pour la décoration desquels il interprète aussi le sens de la ligne, héritage manifeste de Jeanne MALIVEL.

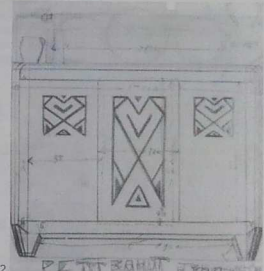
Le décor schématisé de l'éclair, de 1925, devenu ici un motif géométrique de rayon ou de faisceau ordonné sur la porte centrale du registre inférieur par un astre à 8 branches, est traité là aussi par des entailles triangulaires.

La présence du monogramme de l'auteur, dont l'esthétique emprunte ses formes principales aux arrangements de lignes brisées qui avaient aussi retenu l'intérêt de Jeanne MALIVEL et de René-Yves CRESTON lorsqu'ils créèrent en 1923, le monogramme Seiz-Breux, composé d'une hermine stylisée, vient rappeler si besoin était, cette singularité parenté.

La comparaison entre les formules d'ameublement conçues par les deux promoteurs des Seiz Breux, et l'édition du buffet de SAVINA est instructive. Aux pieds à quatre pans des meubles imaginés par René-Yves CRESTON, se substituent ici des pieds à pans coupés formés par le prolongement des montants verticaux grossis et doublés pour asséoir le meuble. Fidèle à ses convictions en faveur de meubles fonctionnels, ce dernier multiplie portes et tiroirs, introduit une vitrine de vaisselier, s'éloignant en cela de la sobre massivité des séries de mobilier imaginées par ses pairs... Il n'est pas sans intérêt de noter ici que non seulement ce buffet se rapporte à un ensemble mobilier (commandé par un particulier de Saint-Pol de Léon) comprenant une table à tiroire et 6 chaises dessus cuir, (livré à l'origine avec un autre bahut), mais que l'ornementation sera reproduite sur plusieurs pièces lors de commandes ultérieures : bonnetières, armoires à glace, lits à chevets et tables de nuit. Elle ne semble pas se poursuivre au-delà des années 35.



1. FACE



2. PLEIN BAHUT

1. Armoire basse. Armel III
Projet à l'encre et à l'aquarelle.
R.Y. Creston. Février 1924
2. Bahut à glissière. Seiz Breux.
Projet au crayon
R.Y. Creston. Février 1924



Buffet vaisselier. 1933
Chêne. 5 portes, 2 tiroirs
H : 1,80. L : 1,60
Monogrammé au bas du côté droit
Plein-les-Grèves. Collection particulière

Un buffet à glissière daté de 1935 est un indice supplémentaire de l'inspiration des premières productions de Joseph SAVINA :

L'édition accompagnée d'un bureau se rattache directement aux dessins réalisés en 1925 par René-Yves CRESTON, qui conçut plusieurs projets dans cette série. Tous portent le monogramme «Seiz Breur», signe irremplaçable de leur affinité avec l'esprit initial du groupe. Si le buffet diffère des séries conçues 10 ans plus tôt, par un socle simple en plinthe se substituant aux pieds rapportés à quatre pans harmonieusement établis à la base de la petite bibliothèque «Renan» ou du buffet baptisé «Gwalarn», se distinguant en outre de ce dernier par l'absence de desserte à tirette, il en a néanmoins les traits essentiels : les deux corps comportent chacun deux portes rectangulaires qui se découpent sur un décor de «crevés» en lisière des montants horizontaux du meuble, et peuvent se mouvoir sur des glissières leur permettant de coulisser au dos d'un dormant central décoré.

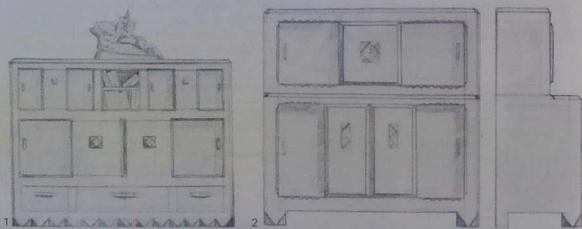
Le motif est révélateur du répertoire de CRESTON. Dans les années 30, il affectionne le dessin de crosses, de fougères, de rouelles, de volutes, en faisant même le motif de la carte de vœux de l'«UNVANIEZ AR SEIZ BREUR» en 1937, il se passionne également pour le principe des lignes dentées avec lesquelles il composa la couverture de la revue Kornog en 1928, et celle de Kelita en 1931. Rappelant les frises de marqueterie du mobilier paysan du XIX^e siècle, ces dernières, communément appelées «crevés» dans les ateliers d'ébénisterie sont ici traitées au ciseau par une taille puissante de triangles fermes à la manière de demi-pointe de diamant, en creux. En 1944, soulignant que «le triangle n'a jamais été très employé comme élément dans l'art breton, E. GUILLAUME rappellera dans son recueil des «thèmes celtiques dans l'art moderne appliqué» qu'il constitue pourtant «une ressource féconde», recommandant aux artistes de lui donner la physionomie «que nous permet un esprit d'interprétation formé par nos tendances».

L'introduction de la couleur est un autre trait distinctif. Non pas les généreux coloris, dont en 1924, René-Yves CRESTON revêtait coffres ou chaises. Il s'agit ici de retrouver avec des filets noirs, les lignes de gris perle ou de minium avec lesquels il enduisait les entailles du bois, et de les confronter en définitive avec le rythme des clous métalliques.

Les éléments qui composent le bâti du meuble et la décoration - florale et géométrique à la fois -, sont révélateurs de l'inspiration des renovateurs du mobilier breton. Pas plus qu'ils ne renoncent aux ressources ornementales traditionnelles, ils ne cessent de poursuivre une certaine recherche morphologique, cherchant à substituer des formes modernes aux formes du répertoire mobilier ancien. A l'emploi - retenu - des clous, répondent les lignes vives et simplifiées des crosses de fougères.



Carte de vœux UNVANIEZ AR SEIZ BREUR
R.Y. Creston, 1937



1
Grande bibliothèque «Renan»
Projet au crayon. Monogrammé Seiz Breur
R.Y. Creston
2
Buffet-desserte à 2 corps «Gwalarn»
Projet au crayon. Monogrammé Seiz Breur
R.Y. Creston
3
Buffet à glissière, 1935
R.Y. Creston, J. Savina
La Baule. Collection particulière

«Jeanne Malivel, Georges Robin, Yann Sohier. Vous avez semé... la moisson lève, la FAUCILLE s'apprête pour la récolte merveilleuse, pour la victorieuse récolte.

Heureux vous qui êtes morts en sachant que la moisson mûrissait et que les moissonneurs ne manqueraient pas après vous.
R.Y. Creston. Hommage à Y. Sohier
Ar Faiz, n° 23,24
Juin 1935

R.Y. Creston. Hommage à Y. Sohier
Ar Faiz, n° 23,24, Juin 1935



«Motif du Xavier de Langlais figurant sur un carton d'hommage à Yann Sohier, destiné à la revue Gwalarn, 1925»

Cette volonté se discerne également dans la conception de deux ensembles destinés à l'écrivain Fanch ELIES et à la famille de Yann SOHIER, respectivement en 1935 et 1938. Les motifs décoratifs dont ils se composent sont établis sur un principe de réserves, consistant à orner partiellement des façades sur lesquelles une surface de bois nu est soigneusement ménagée.

Le premier est un buffet associé à un meuble bas et un banc. Commandés en octobre 1935 pour sa maison des «Villes Dorées» à Saint-Brieuc par Fanch ELIES, mieux connu sous son pseudonyme d'écrivain breton ABEOZEN, ils expriment par leur ornementation le souvenir de l'action militante de Yann SOHIER, emporté par la maladie le jeudi 21 mars de la même année, laissant le mouvement breton dans une profonde tristesse. Tout comme il avait entretenu des relations étroites avec nombre d'écrivains bretons, tels que Jakez RIOU, Youenn DREZEN, L. AUDDUARD et KERLANN, Yann SOHIER a fréquenté ABEOZEN⁽²⁾. Leurs familles s'estiment. Dès 1924, l'un et l'autre se retrouvent au congrès celtique de Quimper⁽²⁸⁾.

René-Yves CRESTON dessine ces meubles et renoue avec la grande tradition bretonne des buffets-vaisselier. Déjà il avait mis ses talents d'illustrateur au service de son ami Yann SOHIER en concevant un projet de couverture pour sa méthode d'apprentissage de lecture en breton, «me a lenno», (qui ne sera publié qu'en 1941).

A Joseph SAVINA, la compagnie de Yann SOHIER n'était pas non plus étrangère. Lorsqu'en 1923 et jusqu'en 1929, il fut nommé instituteur à Tréguier, puis à Plouguiel, ce dernier passait de longs moments avec l'ébéniste alors en apprentissage chez PICARD.

Une fois l'idée de la réalisation de ces meubles émise, tous les trois s'accordent : les deux vantaux porteront l'image de la gerbe et de la faucille - Ar Faiz en breton.

Outre le motif de la faucille, le fronton comportera l'initiale patronymique de l'ami défunt.

La représentation de la faucille leur est à tous, familière. CRESTON et Xavier de LANGLAIS illustraient volontiers leur correspondance de l'allégorie à laquelle l'actualité du Front Populaire confèrera une soudaine actualité.



Buffet à 2 corps, 1935
H. 1,90 m. L. 2,05 m. l. 0,58 m.
Signé et daté au bas du côté droit :
«René-Yves Creston. Exécuté par J. Savina, 1935»
Yvias. Collection particulière

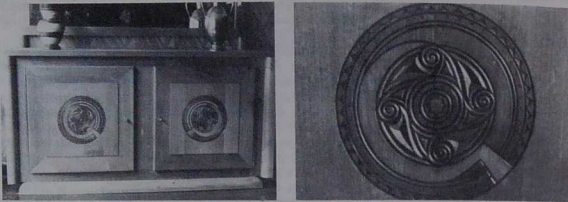
Ce solide buffet-vaisselier en chêne à deux corps démontables s'ouvre par deux vantaux et repose sur un socle massif à quatre pans. Le motif décoratif des «crevés» s'inscrit dans un panneau de 47 cm de côté embrevé à table saillante. Le corps supérieur forme un vaisselier équipé de deux tablettes assorties de deux barres métalliques et cloisonnées verticalement. Le fronton à gradin et à coupe biaisée, qui témoigne d'une influence de formes modernes, porte une cartouche circulaire : en exergue y figure une couronne au motif à «crevés» et une faucille, qui encadrent l'initiale posthume : S.



Meuble à porte
Chêne clair
H. 0,95 m. L. 1,10 m. l. 0,44 m
Hillon. Collection particulière

L'installation d'un socle bas à quatre pans en bois plus foncé, traduit la volonté de dégager des lignes pures, dans un assemblage compact. Par contre, le plateau supérieur reste gréé. Assemblée à tenon et mortaise, la porte présente un panneau décoré embrevé à table saillante, de 41,5 cm de côté.

Un second ensemble est imaginé lors de l'hiver 1930. Il s'agit d'un buffet en chêne pour la maison de Madame SOHIER à Plouha, d'un bahut, d'un meuble de salle à manger, dérivé des formes de buffet-servante, d'une table à tirettes et de six chaises. SAVINA, qui s'affranchit ici des formes traditionnelles et se laisse guider par l'esprit hérité des conceptions Art-Déco de 1925, et des formules néo-rustiques, conçoit une menuiserie brute en bois clair et réserve aux deux portes le célèbre motif de la spirale celtique, issu du triskel que Yann SOHIER avait adopté pour la revue Ar Falz, et qu'il avait dessiné avec Loiz AUDOUARD¹⁷. Il livra cette salle à manger, à la veuve de son compagnon à la fin de l'hiver 1938.



Buffet à 2 portes
Chêne clair
1 m x 2 m x 0,44
Goudelin. Collection particulière

Moderne par ses formes, et en dépit de sa longueur qui l'apparente aux robustes bahuts celtiques, ce meuble l'est aussi par ses assemblages : les panneaux latéraux se terminent par une ample moulure convexe. A ce quart de rond, répondent la mouluration saillante du socle, et la saillie du plateau.
Les deux portes sont menuisées à la manière d'une trémie.
Leur section est amenée dans un plan trapézoïdal, sur le panneau carré, embrevé en saillie.



Photo de mariage Yann Sohier, Anna Le Dien. 31 janvier 1929. Document Pasig Combout.
1. Yann Sohier - 2. Anna Le Dien - 3. F. Debeauvais - 4. O. Mordrel - 5. Morvan Marchal - 6. Maître Even, notaire à Tréguier - 7. James Bouillé - 8. Joseph Savina.

Janvier 1933

N° 1

AR PALZ

Bulletin mensuel des instituteurs laïques
partisans de l'enseignement du breton

Revue Ar Falz
N° 1, 1933
Coll. Pasig Combout

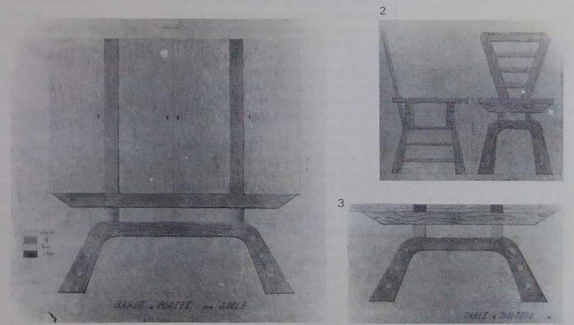
ÉTUDES ET PROJETS



Projet de bibliothèque
Dessin aquarellé. Joseph SAVINA. Vers 1935
Paris. Collection particulière

Les lignes de ce meuble à trois portes et niche centrale, monté sur socle sont d'une rare pureté. Elles le doivent moins à la découpe en pan coupé qu'à une savante dissimulation du bâti du meuble. Ni traverse ni montant ne se discernent. L'ornementation, indifférente aux parties du meuble s'empare de toute sa largeur, évolue là où l'instinct du décorateur la place. SAVINA poursuit un double objectif : affirmer un effet esthétique en accusant fermement le contraste entre le bois nu et le décor contenu par un cintre concave. Ce faisant, il annonce un style qui lui restera très personnel dans sa production entre 1935 et 1938, faisant valoir les raffinements de la sculpture par contraste avec des panneaux, montants ou traverses unis et plans, amplifiant avec audace et une indéniable réussite, le concept formulé par J. BOUILLE en 1924.

Les éditions de menuiserie qu'il entreprend à la suite de cette étude, n'ont pu être localisées. Le répertoire photographique des productions porte trace d'une armoire à deux portes sur les façades desquelles une ornementation fondée sur des volutes et des tracés triangulaires, adopte une composition analogue. Néanmoins, elle souligne qu'à vouloir la conformer au contour des portes, plus qu'à la masse générale du meuble, l'ébéniste a dû renoncer à l'effet d'origine.



1.
Bahut à quatre portes sur socle
Dessin aquarellé à l'échelle 1/5. J. Savina
H : 1,82 m - l : 1,80 m - p : 0,45 m
Paris. Collection particulière
2 et 3
Table à trolley et chaise
Projet aquarellé à l'échelle 1/5. J. Savina
Table H : 0,75 m - l : 1,10 m - p : 1,10 m
Chaise H : 0,85 m - l : 0,45 m
Paris. Collection particulière

Ces trois pièces sont dessinées avec le souci d'un style commun reposant sur la conception du socle, la découpe des plateaux et des assemblages de bois blonds ou rouges. Les socles, la ceinture de la table et du siège sont imaginés en chêne. Leurs traverses en bois.

Les grandes surfaces nues du bois, le plateau parqueté de la table et les quatre battants ouvrants du bahut sont envisagés en cerisier, tandis que les traverses du plateau de table comme les montants du bahut sont conçus en if.

L'effet est obtenu par la forme surhaussée des socles, à laquelle répond la découpe en biseau des ceintures.
Le dossier à barettes, ajouré de la chaise, son inclinaison, ainsi que la surélévation du siège qui se détache des pieds au moyen de tenons, concourent à l'effet de gracilité de l'ensemble.

MEUBLES D'AMOUR A JOE SAVINA

Poème de Pierre Guéguen

Comme aux temps primitifs quand les mains bondissaient
Panthères vers les choses
Pour les ressusciter dans la métamorphose
Mains diligentes jouant de leurs doigts en cœllets
De leurs paumes cupules de leurs ongles couteaux
J'aimerais avec la simplicité d'un héros
Quelque Ulysse hobereau d'une Ithaque olivâtre
Bâtit à ma façon les meubles de mon âtre

Je puis me refuser les beaux bois étrangers
Il reste assez de toi ma Gaulle chevelue
Pour que n'entrent chez moi qu'essences bien connues
De la loupe de l'orme aux ronces du noyer
Du fayard jusqu'au rouvre tous rois qui m'ont ému
Par leur tronc au beau sceptre admis aux altitudes
Par leurs angles rameux orgue où le vent prélude

Ils entreront chez moi honneur de ma demeure
Vaincus blonds odorants de vies antérieures
Mais le vainqueur du monde le roi nouveau c'est moi
Décimeur de forêts et l'arbre mis en grume
Mutant du lourd cylindre à la planche de plume
Me permet d'assembler par mortaise et tenon
Pour mon sérail de choses de petites maisons
Lorsque leurs troncs mités s'adosseront aux murs
Mes gestes répétés y deviendront des branches
Et la calme atmosphère rappellera azur
Alors épanouis en grands livres d'images
Où nos rêves suivront le fil de leurs ramages
Ils brûleront d'aider aux fastes familiaux
Comme ils brûlent d'offrir dans l'âtre leurs beaux membres
Braise d'aurone amande jaune médium bleu
Jeune et folle tribu tricolore du feu
Dont l'âme devient flamme quand le corps devient cendre

Les sièges auront soin de moulur dos et hanches
La table noble et vaste sera comme un autel
Le litre s'y tiendra près des frustes fatièces
On verra briller fines trémies du sel
Et le bois saluera une âme ses voisins
La plaine céréale les vergers et le vin
Les troupeaux dépecés à leur propre scierie
Tous les tributs du roi et quelque argenterie

Lorsque je taillerai le lit table d'amour
Plage où des corps expire la vague de velours
Je le ferai très bas comme une douce tombe
D'où ne devront sortir que soupirs de colombe
Le bois se cachera sous d'apis capitons
Pour que ma mie évite ses durs atouchements
Et la lin et la laine le duvet nos serments
Y blottiront en paix le plus gris des cocons
Nos corps le creuseront du lit d'une rivière
Ils se noieront souvent en ses flots tourmentés
Et chacun reniant l'égotisme insulaire
Retrouvera dans l'autre quelque partie prêtée
Là des enfants naîtront marqués de notre empreinte
Tables buffets joufflus sans cesse grandissants
Meubles d'amour que peint par dedans notre sang
Actes jeunes issus des jeunes labyrinthes

Dans l'armoire de chêne ô ma plus sûre amie
Nous prendrons nos habits mi-gaines mi-fantômes
Séparés ils joueront à Gomorrhe et Sodome
Mais choisissant pour l'autre avec cérémonie
Nous y décrocherons selon l'humeur du jour
Le partenaire indispensable à notre amour

Des entamures d'if tapisseront la chambre
De leurs harpes et de leurs flammes violentes
La racine du saule la souche du pêcheur
Dresseront des statues de danseuse et d'archer
Car l'arbre multiplie ses neiges hyperboles
Meubles flammes statues dieux lares jamais idoles

Quand il faudra partir en des arches chagrines
Pour la fosse où le ver dirige l'avatar
Nos meubles qu'un partage ou l'encan dissimé
Juifs errants connaîtront les affres du hasard
Jusqu'au désembrement dernier au fond des granges
Là cloisons de fortune des mats et des blés
Sur la terre battue à demi replantés
Dans le printemps froueur tout chargé de semences
Ils ressusciteront aux ivresses des branches.

Pentecôte 1944

LA PERIODE ORNEMENTALE - 1935-1969



1952. Chantier Michel, Chateaulaudren

Insensiblement, à partir de 1935, une nouvelle vision se superpose à la première, sans faire totalement disparaître l'esprit de l'atelier.
L'ensemblier se substitue peu à peu au décorateur. Le temps n'est plus à la pièce unique. La clientèle trégorroise que rassure un modernisme modéré réclame des ensembles : salle à manger, chambre à coucher, salon... mais aussi des secrétaires, des bars, des meubles T.V. L'uniformité des logements, la décision de préférer les formes conventionnelles aux lignes novatrices. Aussi convoite-t-elle la variété par le large choix décoratif que lui propose l'ébéniste qui met en vue l'ornementation.

De son magasin sortent de plus en plus nombreux des ensembles uniformes. Il est significatif que des séries numérotées telles que les salles à manger, n°50 ou n° 207 apparaissent sur le livre de vente entre 1937 et la guerre, période où les rapports forme/décor sont largement dominés par les exigences ornementales qui s'amplifieront, après 1945.

Celles-ci témoignent d'une indéniable relation avec le répertoire des thèmes celtiques publié par E. GUILLAUME en 1944, chez Skidou-breizh sous le titre : «De l'utilisation des thèmes celtiques dans l'art moderne appliqué», que possédait SAVINA.

Les entrelacs de laminaire forment le leitmotiv de l'ornementation appelée «Saint Gonyer» sur laquelle est longtemps fondée la renommée de l'atelier. Le modèle de ces algues longues et plates comme des rubans provient d'une crèche en bois sculpté conservée dans l'aile Sud de l'église Saint-Gonyer à Ploguergat, à quelques kilomètres de Tréguier. Ce meuble imposant où étaient conservées les archives de la paroisse, présente un réseau de colonnettes à nid d'abeille et deux registres de panneaux dont le style qui marque la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e siècle se retrouve dans plusieurs jubés du Trégor. Les panneaux du registre supérieur font appel à l'iconographie des saints (Sainte Marie-Madeleine, Saint-Jean, Saint-Gonyer et Sainte-Barbe), tandis que les six panneaux du registre inférieur, articulés par de longues pentures, se composent des entrelacs de laminaires.

Avant d'entreprendre la reproduction du motif pour l'ornementation de sa propre production, SAVINA avait réalisé des moulages de cette exubérante végétation sculptée, au début de sa carrière, d'abord pour le compte de M. PICARD qui lui avait aussi imaginé d'interpréter cette décoration pour son mobilier, puis ultérieurement à l'intention du musée des monuments français²⁹⁸.

La première mention d'un modèle Saint-Gonyer apparaît en 1936, sur le livre de vente. Cette date ne saurait être tenue pour une présomption qui excluerait des productions antérieures, néanmoins si elles existent, il faudrait les considérer comme exceptionnelles. En 1948, la découverte de motifs analogues, le stimule ; ainsi en est-il des lambris sculptés du domaine du Krugul à Louanec.



1. Ploguergat, Chapelle Saint-Gonyer
Dolence
Inventaire général, Spadern 1988
2. Bibliothèque, 3 portes, 1969
1,80 m x 1,80 x 0,50 m
Motif St-Gonyer
Signé Joseph Savina 68
Ploguergat, Chambre de Métiers



La version Saint-Gonyer qu'imagine SAVINA se caractérise par la simplification des formes et l'allégement des motifs, généralement moins nombreux que sur les panneaux anciens. A leur sculpture d'entrelacs en creux, et peu nervurés, il substitue une forte nervure, traitée en relief et parcourue d'incisions parallèles.

Dans le montage initial qu'il conçoit, une moulure ronde cerne les panneaux.

Plus généralement, l'assemblage fait appel à un bord avec chanfrein, tandis qu'une moulure en quart de rond double la traverse, les portes étant généralement encadrées par une mouchette. Une variante composée d'un chanfrein, mais aussi d'une moulure à doucine sur les montants fut utilisée aussi, peu avant la guerre.

Renouant avec son initiative de 1955, c'est à SAVINA que s'adresse la Chambre de Métiers en mars 1968, pour le bureau du Président. C'est le motif Saint-Gonyer qui est choisi pour l'armoire, comme pour le bureau et les quatre chaises.

Importantes dans la production de Joseph SAVINA, les séries celtiques à entrelacs ont donné lieu à plusieurs variantes dont certaines ont fait l'objet d'édition jusqu'à la fin des années 1960.
Un bahut à quatre portes présente la particularité d'être conçu d'après des recherches d'aménagement de panneaux standard, inspirées par LE CORBUSIER. (Leurs modalités sont détaillées page 14).



Bahut à 4 portes
Châtaignier et peinture vermillon
1,65 m × 1,36 m × 0,50 m
Signé Joseph Savina 1952
Paris. Collection particulière

Reposant sur le principe d'assemblage de trois caissons matérialisés par trois traverses moulurées à mouchette, stabilisée par un petit socle chantourné à fond peint, cette série est présentée pour la première fois à l'exposition de Rennes en 1951. Les quatre panneaux à fond sablé et peint mesurent 0,355 m × 0,43 m. Le raccord de moulure est à coupe d'onglet. Les entrelacs se présentent sous la forme de rubans à méplats, larges de 2 cm, parcourus de deux incisions parallèles. Celles-ci n'affectent pas les motifs du côté.

Les garnitures ornées que SAVINA avait conçues quelques années auparavant et qui furent quelquefois coulées en bronze sont ici en bois patiné.

Les éditions successives ont été montées en chêne clair, chêne foncé, ou châtaignier. C'est toutefois un meuble en pin vernis du Japon qui fut exposé en 1951. De véritables ensembles mobiliers ont été conçus avec ce motif que l'on trouve ainsi sur des boiseries de divan, de cosy-corner, de sellette et sur une armoire à deux portes, ainsi que sur des sièges escabeau et des buffets bas à deux portes.

C'est ce meuble que SAVINA désignera à René Yves CRESTON en 1964 pour figurer à l'exposition «Quatre siècles de mobilier breton» dans la section «post-machinisme pour une rénovation».



Armoire à deux portes
Chêne sculpté
1,70 m × 1,11 m × 0,50 m
Signé et daté
Ploufragan. Chambre de Métiers

Posé sur un socle orné à deux jambages, ce meuble à deux caissons offre deux grands vantaux à l'inspiration du sculpteur. L'ornementation qu'il décide d'y composer est constituée d'une frise d'entrelacs contenue dans un étroit panneau à arcade et mouluration.

Dans l'épaisseur de cette dernière, court une frise dentelée, dont les creux sont peints en vert. Le fond du panneau est revêtu de couleur rouge.

Ce meuble figurera en 1956 à l'exposition de SAVINA à Nîmes. La Chambre de Métiers de Saint-Brieuc lui demandera également de concevoir un meuble classeur à deux portes et huit tiroirs, dans la même série ornementale.

SCULPTURES

Dans le domaine de la sculpture, le répertoire personnel de SAVINA s'articule autour de deux axes. Les sculptures de petites dimensions inspirées des figures mythologiques de la Bretagne et les personnages symboliques de la région de Paimpol ont donné naissance à des sujets souvent vendus au magasin. Saint-Gildas avait beaucoup plu à Pierre GUÉGUEN qui en tira des lignes enthousiastes : «son Saint-Gildas, sans doute son chef d'œuvre est un saint marin qui sait fort bien se caler dans une barque. C'est en même temps un saint forestier. Si grande est sa confiance dans la forêt que sa voile même est en bois. Mais quel bois ! Une lame de chêne bien tissée, découpée en triangle comme un foc roulé par le bas, de manière à ne faire qu'une seule pièce avec le socle, c'est-à-dire avec le pont même de sa barque à voile».

Les figures d'Islandais, taillées en plus grand nombre, sont des formes stylisées, «géométriques comme un iceberg» notait aussi Pierre GUÉGUEN qui voyait en elles, l'inspiration principale de SAVINA dont les saints bretons ont à ses yeux des «allures de pêcheurs et de pousseurs d'airain».²⁷⁶

La statuette religieuse l'accapare peu. Pourtant un christ en bois sculpté, aux formes dépouillées et symétriques, aux traits expressifs figura longtemps dans l'atelier, et fut publié dans la livraison de 1930 de KORNIG, où figure un compte-rendu de l'exposition d'art breton moderne de Douarnenez où il avait été exposé en septembre 1929.

Après guerre, des groupes de taille plus importante apparaissent dans l'atelier. SAVINA les expose aux manifestations artistiques annuelles de la région de Saint-Brieuc : Exposition de peinture et de sculpture des artistes de la région bretonne en 1943, 1947, puis de 1950 à 1956, enfin en 1963. Au Salon des artistes régionaux, il présente deux œuvres en 1956.

1.
Saint-Gildas
Bois sculpté. Années 1930
Paris. Collection particulière

2.
Vallada. 1947
Bois sculpté. H : 1 m
Paris. Collection particulière

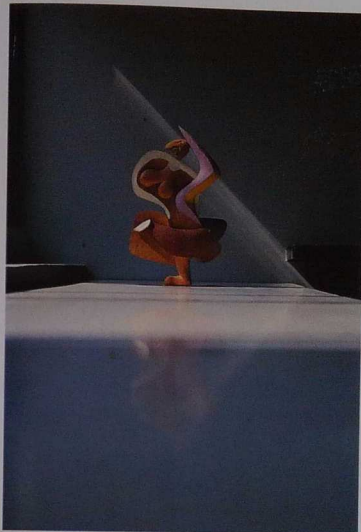
3.
La danse. 1955
Acajou de Cuba
Paris. Collection particulière

4.
Crucifix celtique
Bois sculpté. Années 1930



BIBLIOGRAPHIE

- 1 - D. Le Couedic, «Les expositions universelles, vitrines du renouveau breton», in: 1948-1945 - Bretagne, modernité et régionalisme. Ed. Mardaga 1986, p. 122.
 - 2 - La vie à la campagne, 15 décembre 1937, volume 108, p. 13.
 - 3 - Jean Sanner, «Bretagne» numéro spécial, mai 1937, n° 148, p. 158.
 - 4 - Jean Sanner, op. cit. p. 153.
 - 5 - J.R. Rotté «Ar Suez-Breiz. Recherches et réalisations pour un art breton moderne» 1923-1947. Ed. Breizh hañv, p. 34.
 - 6 - Information publiée à la suite d'un entretien avec Joseph Savina par R. Montaron, Ouest-France, 25 février 1959.
 - 7 - D. Le Couedic, «Laura bretonne de Le Corbusier», op. cit. p. 261.
 - 8 - Le Bihan, «Le défi des arts appliqués - Pensée bretonne, formes modernes», in «1918-1945 Bretagne - Modernité et régionalisme», op. cit. p. 128.
 - 8.9 - Pierre Guiguen, «Joseph Savina», Revue Bretagne - Sept-oct. 1932, n° 105, p. 197.
 - 10 - Daniel Le Couedic, «Laura bretonne de Le Corbusier», op. cit. p. 261.
 - 11 - Archives de l'Institut Culturel de Bretagne, cahier 3, mai 1944, p. 20.
 - 12 - James Bouillé, ibid. p. 16.
 - 13 - James Bouillé, «Les meubles bretons», Mouz ar vev n° 34, 1^{er} mai 1920.
 - 14 - René Yves Creston «Vers un art national breton moderne», Korop, 1^{er} année, 1928, p. 9.
 - 15 - M. Fahey, La Bretagne touristique, n° 42, 15 septembre 1925, p. 192.
 - 16 - Union Centrale des Arts Décoratifs, Catalogue de l'exposition des artistes décorateurs, 1936, p. 139.
 - 17 - Union Centrale des Arts Décoratifs, Catalogue de l'exposition des artistes décorateurs, 1936, p. 102.
 - 18 - René Le Bihan, op. cit. p. 192.
 - 19 - James Bouillé, op. cit. 1944, p. 20.
 - 20 - F. Guichou, in «L'art en Europe, les années décauses 1945-1953», Musée d'art moderne de Saint-Etienne, 1987, p. 292.
 - 21 - Lettre du 20 novembre 1948, Fondation Le Corbusier.
 - 22 - Témoignage de M. Ernest David, Printemps 1986.
 - 24 - Pierre Guiguen, op. cit. p. 196.
 - 25.26 - Ar Falz, 1923-1983, numéro spécial associé à l'exposition du cinquantième de la mort de Yann Sohier, Morlaix, p. 32.
 - 27 - Nous tenons confirmation de cette paternité de Mona Drouot, la fille de Yann Sohier, ainsi que de Monsieur Boussel du Bourg, à qui Loet Andouard l'avait cédée. À l'origine, le motif était destiné à un coussin.
 - 28 - Pierre Guiguen, op. cit. p. 195.
 - 29 - Note figurant dans une correspondance du 10 mai 1975 entre Madame Chouteau de Penvenan et le secrétaire général de l'Inventaire Bretagne, Centre de Documentation du Patrimoine, Rennes.
- A ces références détaillées, nous pensons utile d'ajouter :
- E. Guillaume, «De l'utilisation des thèmes catiques dans l'art moderne appliqué», Skridou Breizh, 1944.
- Jacqueline Vison, «Bibliographie du meuble», Société des amis de la Bibliothèque Fumey.
- Marguerite Leroux-Paugam, «Le mobilier breton», ed. Ouest-France, 1985.
- Lucien Chanson, «Traité d'ébénisterie», Edition H. Vial - 1986.
- F. Débat, «L'ébéniste», Editions Eyrolles, 1983.
- Jacques Méthéau, «Le meuble breton à l'exposition», in Bretagne n° 155, Décembre 1937.
- Jacques Méthéau, «Le meuble breton à l'exposition», La Bretagne touristique, n° 43, 15 octobre 1925, p. 222.
- Charles Chassé, «Lemarcand et le meuble breton», in La Bretagne touristique, n° 43, 15 octobre 1925, p. 216-217.
- O.L. Aubert, «Jeanne Malivel, son œuvre et les sept frères», Aubert - Saint-Brieuc - 1929.
- G. Toudouze, «Aristide Le Picard, l'un des rénovateurs du meuble breton», Beaux-Arts, 1942, p. 11.
- Takeo Kuwabara, «Entretien avec les Tépouros», the research institute for humanistic studies, Koto University, octobre 1970.



Femme dansant, 1954
Le Corbusier - Savina
Blas polychrome monté sur socle
0,54 x 0,31
Paris, Fondation Le Corbusier



Penurge Ubu, 1964
3^e recherche
Blas polychrome
Paris, Fondation Le Corbusier



*Eau, Ciel et Terre. 1954
Le Corbusier - Savina
Bois polychrome
0,34 × 0,58 × 0,20
Paris. Fondation Le Corbusier*



*La Mer 1^{ère} recherche. 1953
Bois polychrome
0,92 × 0,94 × 0,22
Paris. Fondation Le Corbusier*

SAVINA ET LE CORBUSIER

Comment le rénovateur du meuble breton, de Tréguier, a-t-il été amené à rencontrer le plus renommé des rénovateurs de l'architecture, non pour une relation éphémère, mais pour une authentique coopération ? Joseph SAVINA lui-même s'en est ouvert maintes fois, s'en étonnant encore à la fin de sa vie. Qui le connaît ne saurait pourtant rester longtemps surpris qu'un ami fasse naître en lui une fidèle ardeur. Qui on se souviennent du souffle né dans les années 30, des rencontres avec Yann SODIER et René-Yves CRESTON !

Que connaît-on alors en Bretagne de Charles-Edouard JEANNERET (1887-1965) ? Avant tout son célèbre pseudonyme - Le Corbusier - son bagage et ses ambitions architecturales, plus que sa peinture.

Dans le mouvement breton, il se trouve quelques esprits pour le craindre. Dans un manifeste en faveur de l'architecture bretonne moderne publié en 1929 dans le second numéro de la « revue illustrée des Arts Bretons » - Kornoeg - qui se fait l'écho des professions de foi du groupe « Ar Seiz Breur », désormais élargi, mais fidèle à sa volonté d'origine de regrouper les hommes qui témoignent d'un « sentiment artistique breton et moderne », l'architecte André BATILLAT ne dénonce-t-il pas PERRET, MALLET-STEVENS et LE CORBUSIER, qui « imposant leurs conceptions par un emploi rationnel du béton armé... tombent dans un style trop international ». Sans jeter l'anathème définitivement, mais exprimant sans détours ses inquiétudes, l'architecte James BOUILLÉ ne blâme-t-il pas, dans sa contribution publiée dans le même numéro, ces théoriciens qui prétendent « faire table rase de tout le passé et supprimer toute tradition », ce qui augure selon lui de « la fin de l'architecture bretonne » puisqu'elles ne tiennent pas compte des « aspirations lyriques de chaque race ».

Pour l'heure, SAVINA, qui organise son atelier, n'a pu méconnaître en feuilletant le même numéro de Kornoeg un plaidoyer moins méfiant, celui qu'y signe l'architecte Morvan MARCHAL, regrettant - signe tangible du foisonnement d'idées qui anime le groupe - cette « fidélité de malade à son passé qui caractérise son pays, et contre laquelle luttent MALLET-STEVENS et LE CORBUSIER ». On notera au passage qu'en 1926, LE CORBUSIER avait séjourné en Bretagne s'attachant passionnément à relever les architectures rencontrées au hasard de ses déplacements dans le Finistère-Sud.

Nombre d'éléments novateurs dans la carrière de Joseph SAVINA peuvent s'expliquer par l'attention qu'il porte à cette date - celle aussi de la création de l'atelier - aux porte-parole de l'art moderne.

Après s'être entretenu avec SAVINA de cette attirance, D. LE COUÉDIC en a rapporté des impressions détaillées : « 1929 fut l'année de sa rencontre avec Pierre GUEGUEN dont les fréquentations allaient du mouvement breton aux avant-gardes parisiennes qu'il défendait de sa plume dans des feuilles souvent confidentielles et éphémères. Il livra à Joseph SAVINA les arcanes de l'art moderne. Au hasard des visites que recevait le poète, l'ébéniste devient le familier de vacanciers fameux : parmi eux, Henri LAURENS et en 1935, LE CORBUSIER. Joseph SAVINA, en 1983, se souvenait avec précision de ses premiers instants d'intimité avec l'architecte ; bourru, distant, presque agressif, LE CORBUSIER ne fit rien pour plaire : il séduisit. Son retour, l'année suivante, cette fois pour un mois, fut l'occasion de franchir un pas. Leurs deux solitudes fortes, leurs mysticismes intransigeants - tous deux furent fascinés par la vie monacale - se dissolurent, malgré la distance de culture, de trajectoire et de notoriété, à une étonnante amitié, jamais démentie, faite de respect et d'admiration réciproques. Une seconde fois LE CORBUSIER donna sa confiance à un homme de conviction, sans prétention et sans souci de paraître.⁽¹⁾ »

À ces lignes, il faut tout de suite adjoindre une seconde évidence : les conversations qui unissent les deux hommes portent alors naturellement sur le meuble, non sur la sculpture, domaine qui pourtant les unira sans interruption, de la fin de la guerre, à la mort de l'architecte en 1965.

Dès 1924, alors qu'il conçoit le Pavillon de l'« Esprit Nouveau », puis en 1929, au Salon d'Automne, LE CORBUSIER avait émis des positions très personnelles en faveur de l'équipement du logis, SAVINA, pour ce qui le concerne, s'en montre curieux. Des calques subsistent sur lesquelles des annotations tracées furtivement, en exergue de croquis de mobilier, rappellent des conversations sur ce point. Il en tirera moins les arguments d'une nouvelle esthétique du mobilier, qu'une conviction relative aux proportions, et sans remettre en cause les principes fondamentaux de la production qu'il destine à sa clientèle, réalisera, dès 1937, 2 modèles inspirés de conversations avec LE CORBUSIER. L'un d'eux sera réédité en 1951.



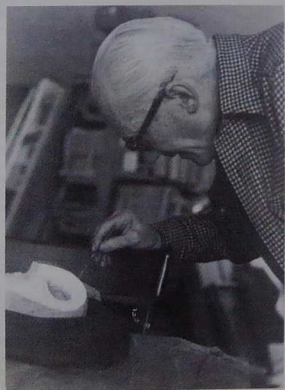
*Pierre Gueguen
Photo J. Savina*



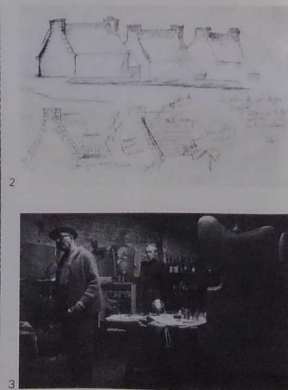
*Le Corbusier à Plougrescant. 1935-1936
Photo J. Savina*

En mars 1963, LE CORBUSIER, arguant de son «devoir sculptural» et sans doute galvanisé par la perspective de les exposer à Zurich, mais aussi au Musée National d'Art Moderne à Paris, se rend à Trégüier, avec l'espoir de corriger et de peindre les formes qui demeurent en chantier. De fait, il y peint quatre sculptures. Ozon II, Femme II, Panurge II et Totem III.

(Photo J. Savina)



1. Le Corbusier effectuant la polychromie du thème «Femme» Octobre 1953 Photo J. Savina
2. Croquis de maison bratonne Le Corbusier, Vers 1936 Fondation Le Corbusier, Paris
3. Savina - Le Corbusier Trégüier 1963



LES TERRAINS DE RENCONTRE

En vérité, c'est l'œuvre sculptée qui retient toute l'attention. Son origine et ses modalités en sont désormais bien connues. Roger AUJAME et François de FRANCLIEU ont présenté en 1984 une irremplaçable mise au point lors de l'exposition LE CORBUSIER - SAVINA, à la Fondation LE CORBUSIER¹. S'y mêle un ensemble de circonstances à la fois pragmatiques, - le ravitaillement -, et psychologiques, que consolide une indéfectible volonté d'assurer une certaine fidélité aux premières rencontres fondatrices, celle de 1935 comme celle de 1936.

Au plus fort de la tourmente intérieure qui le tennait depuis sa libération d'Allemagne et son retour à Trégüier, SAVINA aspire à sculpter intensément. Aux regrets dont il témoigne lorsque le travail ordinaire de l'atelier réouvert en mai 1943, mais déserté et appelé d'incessantes démarches, l'éloignent de la sculpture, succèdent de rares moments où l'étude de motifs retient son énergie et dissipe sa mélancolie. Pendant ces journées consacrées à la sculpture, avoué-t-il à LE CORBUSIER, il aime ce qu'il tient pour un refuge qui lui fait oublier «les misères et petites des de ces temps». Averti du retour à Trégüier de son correspondant breton, au début de l'année 1943, LE CORBUSIER lui aussi réinstallé à Paris, requiert son aide pour le ravitaillement en produits alimentaires. Tout comme pour le sculpteur Henri LAURENS ou Pierre GUEGUEN, SAVINA organise alors un curieux ballet de caisses chargées de produits frais que croisent en retour les envois de plâtre que LAURENS destine aux modelages des sculptures qui peuplent l'atelier du sculpteur de la rue Saint-André, qui à l'occasion expédie également à ce dernier des morceaux de bois à graver. Mais le généreux métro-nome Trégüierois ne conçoit pas de dissimuler ses modelages aux jugements de ses amis. À Henri LAURENS, tout d'abord à qui il adresse fin 1943 - début 1944, 3 petites statues. Calici y discerne autant de pureté que d'authenticité, l'encourageant non seulement à continuer afin d'allier à la «lumière générale, belle et juste²», un harmonieux développement des formes, mais aussi à traduire l'une d'elles en bois, s'offrant même de l'acquiescer.

LAURENS les montre à LE CORBUSIER qui, à son tour, donne son avis à SAVINA, l'encourageant à les exécuter en bois. «Cher ami Savina,

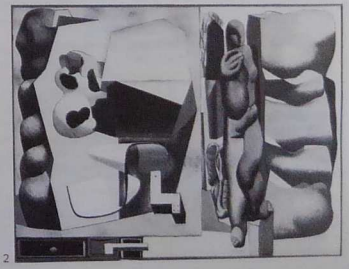
5 mars 1944
«J'ai vu chez LAURENS, les trois statuette. Les deux debout sont particulièrement bien, beaucoup plus personnelles que la couchée.

Remarquables même et d'une observation que l'on sent venue de vos observations (rochers, os, pierres, racines, algues, etc...). Beau tempérament de sculpteur. Vous parlez de les agrandir. Voici mon point de vue.
«L'échelle qu'elles possèdent actuellement est parfaite (ces statuette avaient de 18 à 20 cm de haut) : art apparemment, art de collectionneur amoureux et qui aime à tenir les objets dans sa ou ses mains et à les poser près de lui sur n'importe quoi, comme l'un de nos cailloux ou bouts de bois ramassés dehors et souvent si élégants»³.

Ces appréciations donnent à l'architecte l'occasion de succomber à son goût passionné pour la statuaire. «J'ajoute ceci : vos petites statuette (susciteront) un cercle bien moderne d'amateurs avertis qui peuvent s'acheter ou faire des cadeaux d'objets ainsi illimités et peu coûteux. Tandis qu'une statue ça ne s'achète jamais. Voyez ça !». On ne peut mieux dire, pour qui veut faire ressortir un écart de conception dans la sculpture. L'un s'emploie à créer des sujets à la dimension de la main, l'autre songe à sculpter à la dimension de l'architecture.

En décembre 1944, SAVINA enhardi par le travail de modelage et de sculpture et sans doute après bien des hésitations, adresse directement à LE CORBUSIER, une photo d'une statuette tirée d'une planche de l'album «LE CORBUSIER, œuvres plastiques» publié en 1938. Soucieux de témoigner de la source de son inspiration, et de sa motivation à traduire la forme peinte dans le domaine de la sculpture, - sujet que ni l'un ni l'autre n'avait véritablement abordé, auparavant - il souligne simultanément tout ce que son initiative doit à la «valeur sculpturale des dessins».

La référence à l'œuvre plastique de LE CORBUSIER ne sera plus désormais interrompue et SAVINA acquiesce là-dessus, une totale conviction : dans les créations de LE CORBUSIER, l'œuvre plastique est à la base de l'œuvre architecturale.



Le «petit homme» est la première sculpture de SAVINA, réalisée d'après une œuvre peinte de LE CORBUSIER. Il en avait trouvé le motif dans une peinture de 1931, «Harmonique périlleuse», publiée dans l'ouvrage «LE CORBUSIER œuvre plastique» paru en 1938 et lui avait adressé accompagné de ces mots : «Je me suis amusé à faire cela, car j'ai trouvé que plusieurs de vos dessins avaient une grande valeur sculpturale»⁴. Cette maquette en plâtre a précédé le tirage en bois.

1. Petit homme Maquette en plâtre, 1944 0,40 x 0,10 Paris. Collection particulière
2. Harmonique périlleuse Le Corbusier, 1931 Exché Musée National d'Art Moderne, Paris

1946 - L'ANNÉE DÉCISIVE



Le Corbusier et le Totem
Paris, 1951
Photo: J. Savina

« Mon cher Savina,

Reçu hier la caisse, déballé la statue bois. C'est très bien, bien compris, largement fait, beau début ! Des erreurs par place dont je pourrai me sortir par moi-même (...).

Savina, je trouve, quant à moi, cela épatant, dépassant mes espérances. N'est ce pas de la bonne statuaire ? N'y a-t-il pas lieu de poursuivre notre collaboration ? J'ai une masse considérable de thèmes sculpturaux à traiter en bronze, pierre ou bois. Nous devrions faire cela ensemble, les deux noms joints. Voulez-vous ?¹⁶

Ces lignes lèvent les doutes nés des premiers échanges épistolaires avec LE CORBUSIER puisque ses propos n'avaient été accompagnés d'aucune intention pratique, ce qui pouvait laisser supposer qu'il se contenterait d'une bienveillante attention faite de commentaires, voire d'étonnements. Non ! cette fois l'aventure l'implicite. S'engageant à concevoir des croquis, il se décide à passer sur ce destin sculptural qui se cherche confusément à Tréguier depuis 1944.

Une autre correspondance de SAVINA, datée du 23 mai 1944 donne la clé de la singulière relation créatrice qui s'amorce entre les deux hommes alors que leur itinéraire respectif ne les prédestinait nullement à une telle complicité : « je vous avoue que vos dessins et vos peintures me déroutent un peu », confesse-t-il à l'architecte « et si la sculpture me séduit par ses lignes pures, sans pour autant avoir de sujet, je ne suis pas encore débarrassé de cet esprit de vouloir comprendre ».¹⁶

Ainsi alléguant d'un sentiment de séduction spontanée, SAVINA, tout en reconnaissant que même si sa propre culture le porte naturellement vers la figuration, elle ne le prive pas d'une aspiration intacte à l'art moderne, que la collaboration avec LE CORBUSIER, alimentera, pendant 20 ans.

Les deux hommes ne ressentent pas le besoin de se plier à un modèle. Ils commencent dans un cadre général : l'architecte trace avec concision une idée de sculpture sur le papier, la complète de ces formes principales. L'ébéniste, dans la quiétude et l'anonymat de l'atelier de la rue Saint-André à Tréguier, les taille dans le bois.

Le premier trouve son inspiration soit dans les dessins ou les gouaches des années d'avant-guerre, soit dans des recherches plus contemporaines, tandis que le second se pénètre du volume et recherche comment creuser le bois, ajuster les coups du ciseau ou de la gouge. Mais comme le souligne J. PETIT : si LE CORBUSIER n'a cessé de peindre depuis 1918, ce n'est pas « dans le confort installé d'un « artiste peintre », mais avec des méthodes de travail propres à ses multiples activités. La solitude des chambres d'hôtel, les voyages d'avion, de bateau, lui permettront de poursuivre sa recherche plastique »¹⁷, alors qu'il est appelé sur de nombreux chantiers, notamment celui de Chandigarh en Inde.

Se référant à des albums publiés, il arrive à SAVINA d'entreprendre lui-même la taille d'un modèle qui le séduit. Ainsi, en 1953, recevant le cinquième volume des « Œuvres Complètes », jette-t-il son dévolu sur deux dessins dont la sculpture l'attire, tout comme trois ans plus tôt, l'idée d'un modèle haut d'1,80 m lui était venue à la lecture du deuxième numéro spécial « d'Architecture Aujourd'hui » (Totem).

24 Dec 46
Mon cher Savina
Reçu hier la caisse, déballé la statue bois
C'est très bien, bien compris, largement fait,
beau début ! Des erreurs par place dont je pourrai
me sortir par moi-même
Il faudrait me retourner (c'est-à-dire j'aurais) la
maquette pour que je sois sûr de mobiliser tout le bois
sans le gaspiller. C'est la seule chose de digne d'être
Savina, je trouve, épatant, cela épatant ;
dépassant mes espérances. N'est ce pas de la bonne
statuaire ? N'y a-t-il pas lieu de poursuivre notre
collaboration ? J'ai une masse considérable de thèmes
sculpturaux à traiter en bronze, pierre ou bois. Nous
devrions faire cela ensemble, les deux noms joints.
Voulez-vous ?

Lettre. Le Corbusier à Savina
27 décembre 1946
Paris. Collection particulière



Esquisse pour icône
1963
Dessin au crayon sur papier
0,27 x 0,21
Paris. Collection particulière

Dans l'atelier et bien que la plupart des sculptures soient de taille modeste, à l'exception du « Totem » et du groupe « Femme » haut d'1,83 m, le passage du croquis à la sculpture exige souvent de SAVINA un agrandissement : La mise au carré s'effectue généralement sur papier kraft dont il assure aussitôt un calque. Après la taille, il s'applique à photographier sa réalisation. Opérateur assidu, autant dans le domaine de l'aménagement que dans celui de la sculpture, il fait de la photographie un des instruments principaux de ses échanges épistolaires avec LE CORBUSIER. Il n'est pas de projet dessiné par LE CORBUSIER auquel une photographie ne se soit fait l'écho, avant même que celui-ci n'examine l'œuvre de ses propres yeux.

Rares sont les sujets qui ont été précédés de l'intention d'une maquette en terre, lui permettant de mieux trouver les formes et les proportions. Pourtant, c'en est ainsi des deux groupes faisant appel aux deux grosses mains sur socle (sculptures n°16, 1955 et n°17, 1957).

La volonté de joindre son œuvre plastique à sa production architecturale lors de l'exposition du Musée National d'Art Moderne à Paris en 1963, puis à la Galerie Midi Weber à Zurich en 1964, comme en 1950 lors de sa préparation de l'exposition « Synthèse des Arts », Porte Maillot, stimule leur activité les encourageant à reprendre d'autres thèmes : les « icônes », « ubus » et « Panurge ».¹⁸

Ce qui a le plus frappé leurs contemporains, provoqué leur admiration ou leur interrogation a été souligné par l'architecte avec des mots justes en 1962-63 : ils entrent alors l'un et l'autre dans une période de grand épanouissement - lors de l'exposition au Musée National d'Art Moderne (ces mentions ont été abondamment réutilisées par la suite). « Ce qu'il y a de curieux dans ces sculptures, c'est qu'elles sont taillées à grande distance (en Bretagne) et sans lieu autre que la sympathie et les dessins fournis par LE CORBUSIER. La plupart du temps, elles sont demeurées telles que les a taillées SAVINA. D'autres fois, il a fallu faire des retouches, suite d'erreurs d'interprétation. D'autres fois encore, le premier essai réclame une seconde tentative, une troisième même ».¹⁹

De ces inflexions, corrections ou impressions, leur correspondance abondante et irremplaçable foisonne. Anticipant sur leurs rencontres au cours desquelles LE CORBUSIER, arguant de son « devoir sculptural »²⁰, intervenait sur les sculptures dans un souci de « perfection du volume exact »²¹, elle révèle une aspiration commune au travail « persévérant et méticuleux » dans lequel SAVINA « apportait son « sentiment » du matériau », et son ambition de « travailler en sculpteur complet », maîtrisant aussi l'usage de la couleur²².

Il faut également évoquer la signature des œuvres, qui bien qu'appelée à un certain succès dans la sculpture, fut apposée la première fois sur un meuble pour lequel SAVINA (qui dut en prendre l'initiative), s'était inspiré de recommandations de LE CORBUSIER, formulées lors de son séjour à Plougues en 1936.

Il faut attendre 1947 pour que les doubles initiales J.S. - L.C. apparaissent sur le socle d'un bois polychrome, « Ozone, 1940 » et jusqu'à la mort de l'architecte, elles marqueront régulièrement leur production.

Qu'elles aient valeur emblématique de l'acte de création, ne fait aucun doute ! L'un et l'autre y seront très attachés. SAVINA y voit longtemps l'indice que « deux esprits ont réussi à se fonder en un seul »²³.

LE CORBUSIER quant à lui, se montre très scrupuleux d'en respecter la forme. Aussi, manifestera-t-il très fermement son agacement, quand ce n'est pas sa colère, lorsqu'une interprétation fantaisiste en sera donnée, ne tolérant pas en 1961 l'omission du nom de SAVINA à l'exposition des sculptures à la galerie Mezzanin à Zurich, qu'un glissement sémantique dans l'ordre des initiales dont il se justifia au printemps 1964 repoussant la mention « sculptures J. SAVINA supervisées par LE CORBUSIER », lui préférant « sculpture LE CORBUSIER exécutée par SAVINA ».²⁴

Mon Cher Savina,

1^{er} juillet 1950

Un Américain est venu faire des photos en couleurs dans l'appartement. Je vous en envoie une. Vous verrez que vous avez du talent comme sculpteur, et qu'il vaut la peine d'aller de l'avant.

L'expérience faite avec vous se répète avec des jeunes de mon atelier, qui ne sont pas sculpteurs du tout par profession, mais qui se révèlent très par propriété, qualités fondamentales et non perçues par les enseignants. Il y a un Français et un Uruguayien particulièrement qui se montrent étonnants. Un premier résultat : deux panneaux de clostres béton-plâtre et verre de couleurs, absolument neufs et magnifiques pour le Hall de Marseille (3 m x 5 m chacun). A côté de cela : une figure qui sera faite de lattes de bois recouvertes de feuilles de laiton martelées : 5 m de long, ronde bosse.

Nous avons fait le projet d'une chapelle qui sera sensationnelle. Sans décor, mais quelle forme et quelle réponse au paysage !

Je mesure que la génération des artistes - artistes de Montparnasse ou autres, n'est pas destinée au bâtiment. Trop prétentieux et gâchés par les livres et les marchands. Rien à foutre avec eux qui cherchent des commandes et sont étouffés de notions scolaires.

Savina, marchez, allez de l'avant. Vous savez ce que la photo en couleurs a réussi ? Votre dernière statue (les trois éléments) polychrome sur socle de thuya, contre laquelle j'étais tant crié ? Eh bien ça prend une allure énorme. A un conservateur des monuments historiques, hier (un jeune bien orienté) je demandais : Quelle dimension à cette sculpture ? - Ça doit faire dans les 4 m de haut ! -

Au revoir Savina.
Je vais demain à Marseille. Puis le 13 juillet un mois absent avec Ivon - Puis le 26 août avion pour Bogota. Puis retour en octobre.

Courage et amitié.

CORBU

Lettre. Le Corbusier à Savina
1^{er} juillet 1950

D'AUTRES VOIES...

La collaboration entre les deux hommes ne cesse qu'à la mort de LE CORBUSIER. Mais il serait injuste de la circonscrire au seul domaine de la sculpture. C'est peu dire qu'elle tient aussi d'une indéfectible amitié : la guerre l'avait mise à l'épreuve. Le retour à l'activité, peu après la guerre, plus encore. Une série de correspondances intimes souligne que l'accord entre les deux hommes s'équilibre autour d'une réelle cordialité, qui réussit à venir à bout des désagréments, voire des déceptions qui accablent SAVINA lors de son retour de captivité, (1913-1944) et plus tard lorsque les premières sculptures sont « mises au monde »¹⁵.

L'AMEUBLEMENT

Dans les conversations que SAVINA entretient avec LE CORBUSIER d'abord en 1935-1937, puis peu après la guerre, il est souvent question de meubles. Il s'agit avant tout d'idées plus allusives que précises, matérialisées par des ébauches simplifiées émises par l'architecte. Elles s'intègrent néanmoins à un domaine auquel il était resté jusque là relativement étranger. Peu de meubles en naissent.

Ces recherches portent autant sur les proportions que sur l'esthétique de l'ameublement. Sur ces deux points l'écart entre les deux hommes est insignifiant.

En 1936, LE CORBUSIER mène les conversations et n'hésite pas à confier à son ami breton sa manière de penser le meuble. Absorbés par leurs échanges, ils crayonnent sur quelques feuilles de papier les idées principales. On en conserve des esquisses de buffet, des dessins hâtifs de proportions, des formules d'aménagement intérieur du mobilier.

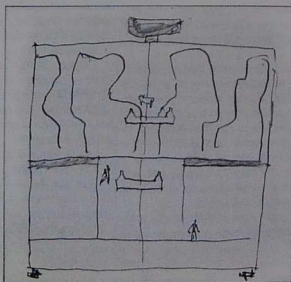
De retour à l'atelier, SAVINA s'empresse de conserver trace des paroles prononcées, les portant sur les feuillets dessinés. Il fera d'elles comme des adages : « en architecture, je construis d'abord ma maison et je recherche le terrain ensuite ».

Longtemps il se rappellera un autre acte de foi de l'architecte, le notant en légende d'une forme de buffet à côté d'un profil du gouffre de Plougrescant : « l'intérieur comme le corps humain forme l'extérieur ».

De ces propos qui traduisent, à leur manière, la pensée des novateurs parisiens concevant le mobilier comme un élément de l'architecture intérieure, « au service de l'homme et non pas de l'art décoratif » comme le destinent P. JEAN NERET et Ch. PERRIAND, il en sortira renforcé dans la conviction que le décor n'assurera pas à lui seul la rénovation du meuble breton. L'homme, écrit-il, est l'échelle des meubles qui en outre peuvent être beaux « et avoir un caractère régional, tout en étant parfaitement conçu et aménagé pour l'emploi auquel on le destine, si ses proportions sont harmonieuses et son décor judicieusement choisi et placé »¹⁶.

Au cours d'une des premières de leurs rencontres, LE CORBUSIER crayonne un profil de meuble de salle à manger à l'intention de SAVINA. Cette forme est loin de tout ce qu'il a conçu jusqu'alors. Le décor ne comporte ni moulures, ni relief mais des lignes qui empruntent leurs arabesques aux contours des rochers de Plougrescant.

Au printemps 1936, l'exécution est en cours. Le bahut prend une forme carrée d'1,50 m de côté, se compose de deux portes ouvrantes en façade. L'ébéniste soigne les effets du bois. Le chêne maille qu'il adopte est passé au lait de chaux, ce qui produit un léger bruissement. La silhouette des rochers est traitée par des incisions marquées dans la profondeur du bois, surlinéées de peinture minium.



1
Projet de meuble
Le Corbusier, 1936
Paris. Collection particulière



2
Meuble à 2 portes, 1936

Soucieux de recueillir un avis, il adresse une photographie de sa réalisation à LE CORBUSIER. Impitoyable, la réponse qui lui parvient en mai 1936, le convaincra, comme il l'écrira plus tard d'avoir « un maître sévère, sans compromission et qui n'admettait pas l'à peu près »¹⁷.

« Mon cher Savina,

En rentrant d'Alger, j'ai trouvé votre lettre et votre photographie de meuble. Vous êtes en grand progrès du point de vue meuble. Quant à vos dessins de rochers de Plougrescant, je trouve que vous y allez un peu légèrement et que vous n'avez que peu d'amour pour les formes magnifiques qui sautent aux yeux sur place. Cela manque de contrastes utiles (parties serrées et parties très larges, parties courtes et parties rectilignes). Il faut étudier cela de près et vous avez là certainement, une ressource importante, mais je ne puis pas, quant à moi, admettre une légèreté de main et permettez-moi de le dire, d'esprit, aussi grande que celle que vous vous êtes permise par ces linéaments sans grande signification.

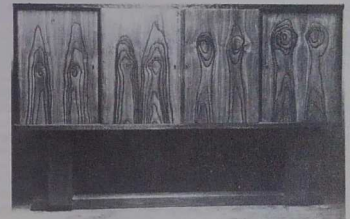
Le meilleur moyen, c'est de prendre un carnet à dessin et de dessiner sérieusement ces rochers, sur place, en extrayant tout l'esprit et petit à petit vous arriverez à voir quelles sont les lignes constitutives dignes d'être gravées sur vos meubles. L'ensemble du meuble me paraît joli. Tenez-moi au courant ».

SAVINA se résoud à admettre, qu'animé d'une volonté ornementale, il exposait en effet ses tracés à des contrastes confus où les « lignes constitutives » du décor se perdaient en de vagues linéaments sans lignes de force. En lui-même, le chêne sur quartier n'aurait-il pas des dessins naturels, fortement mis en évidence par le traitement du bois ?

En outre, comme le souligne justement F. de FRANCLIEU, les remarques de LE CORBUSIER appellent une nouvelle découverte, « l'incitant à passer du décoratif à la véritable sculpture, prise de possession de l'espace, lui indiquant aussi que « tout est sculpture »¹⁸.

Optimiste, SAVINA entreprend aussitôt un autre meuble dans lequel une analyse du bois pour lui-même se substitue à la volonté décorative.

C'est le premier de ces deux meubles qu'il exposera en 1936 à l'exposition des artistes décorateurs.



Bahut de salle à manger
Chêne sur dosse
H : 1 m - L : 2 m - l : 0,45 m
Motif incisé rehaussé de couleur minium
Signé et daté sur le panneau droit :
J.S.L.C. 1937
Les quatre portes sont proportionnées
au format 0,60 x 0,39
Paris. Collection particulière

Leur largeur correspond à la mesure de la hauteur du pied. Aucun artifice ne contrarie l'assemblage que domine le nu du bois et les motifs incisés. Les plateaux supérieurs et inférieurs se limitent à une simple planche à bords arrondis.

La composition de casiers standard est un des thèmes favoris de LE CORBUSIER. Dès 1925, son intérêt s'était porté sur des formules de substitution des meubles de rangement par des casiers de bois juxtaposables, destinés à équiper la cuisine comme la chambre ou le bureau. « Mais les équipements variaient à l'extrême suivant leur destination. Du même, la disposition des casiers en épine ou adossés au mur, ou constituant le mur de séparation de deux pièces, ouvrant d'un côté ou de l'autre, apportait une très grande diversité de combinaisons, tout en conservant une unité générale »¹⁹.

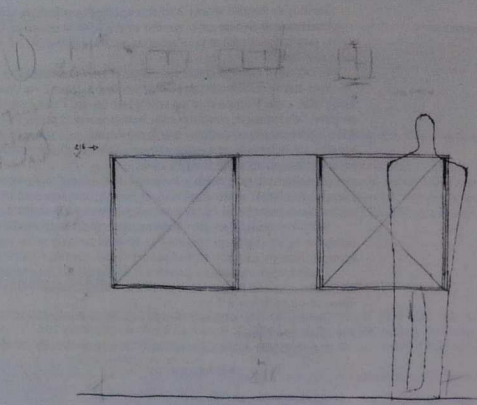
Dans les années qui suivent la libération, il initie l'artisan breton à sa conception, s'aidant, une fois encore du crayon - 5 esquisses sur calque exécutés dans l'atelier de l'architecte, sous sa direction par Roger AUJAMÉ, en portant trace -

Aucun critère stylistique ne vient éclairer la date de ces projets dans lesquels LE CORBUSIER utilise les ressources de la gamme d'intervalles harmoniques qu'il rendra célèbre en 1948 sous le nom de Modulor. Comme certaines annotations de SAVINA sur les calques le confirment, les cotes des meubles tracés correspondent à une gamme de rapports harmoniques basée sur le nombre d'or. La valeur numérique constante des panneaux carrés égale à 82,8 cm. Les calculs de référence font apparaître que la base du rapport d'or équivaut à une taille humaine d'1,75 m. Cette valeur est une présomption en faveur d'une datation antérieure à 1948, date de l'édition du premier « modulor », ouvrage dans lequel la mensuration humaine est codifiée à une hauteur moyenne de six pieds, soit 1,83 m.

Pendant la guerre, et peu après, avant de fixer cette mesure, LE CORBUSIER avait imaginé une gamme de recherche des intervalles harmoniques autour d'1,75 m. Ces croquis peuvent avoir été faits au plus tard après le retour de LE CORBUSIER de son deuxième voyage aux Etats-Unis, soit entre février et mai 1946.

Les échanges épistolaires entre les deux hommes n'apportent pas véritablement d'indice supplémentaire. En janvier 1943, l'architecte qui reprend contact avec SAVINA de retour de captivité, notait : « je pensais à vous ces derniers temps, avant de connaître votre rentrée. J'avais trouvé des dessins de meubles et je voulais vous faire des dessins capables de vous embarquer sur une piste intéressante. Je vais le faire, cela m'intéresse et je crois que vous pourriez faire d'excellentes choses... ». En décembre 1944, SAVINA lui-même avait mandaté Pierre GUÉGUEN pour qu'il soumette à leur ami commun un projet de salle à manger en bois d'if.

A partir de cette période - 1946-1948 - il ne sera plus question de mobilier entre les deux hommes.



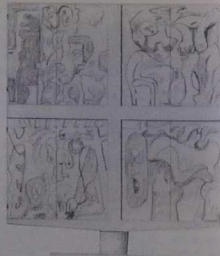
Calque : 2 casiers standard
 Dessin à plume et au crayon noir
 0,262 x 0,374
 Sur la bordure supérieure, 3 esquisses
 au crayon de Le Corbusier

La composition du modèle inspiré de la formule des 4 casiers standard que lui proposent les architectes de la rue de Sévres, mène SAVINA beaucoup plus loin que les approches antérieures, mais en conservent la logique : celle induite par la juxtaposition de panneaux de format identique, qu'ordonnent désormais 2 registres superposés, celle enfin de la stabilisation sur un socle.

La proportion du modèle exerce sur lui une réelle séduction qui l'encourage à en concevoir deux éditions. La première achevée fut assortie de panneaux de bois naturel à motifs en demi-relief, imaginée au retour de la guerre d'après une peinture de LE CORBUSIER. La seconde en 1951, suscitera une série exécutée en châtaignier, complétée de modèles montés en pin vernis du Japon, assorties l'une et l'autre d'un ensemble mobilier formé d'armoires, lits à chevet et de cosy-corner. Les dimensions en seront rapportées de 2,10 m à 1,66 m pour la hauteur, de 1,74 m à 1,40 m pour la largeur. L'intention originelle, aspirant à une harmonie consciente des proportions, se trouve alors convertie en une formule asservie à un décor : celui des entrelacs celtiques.



1
 Panneau sculpté, d'après le tableau de Le Corbusier : « Deux femmes debout à la chaise » (1936) paru dans l'ouvrage « Le Corbusier - œuvre plastique » en 1938
 Bois exécuté en 1946 0,30 x 0,30 m
 Paris. Fondation Le Corbusier
 2
 Dessin
 Composition du meuble à 4 panneaux, d'après la peinture de Le Corbusier.
 Crayon noir, Echelle 1/10
 0,315 x 0,475
 Collection particulière



2

De ces recherches, SAVINA tire un intérêt personnel qui longtemps donnera lieu à des tracés. Souvent parmi les feuillets du livre de vente se repèrent des dimensions d'ameublement correspondant aux proportions harmoniques. La plus courante, une longueur égale à 2,26 m, se réfère à l'une des mesures de la série bleue du moduler ; il en est ainsi en 1955, d'une armoire à 4 portes haute d'1,75 m et d'une armoire à 4 portes haute d'1,70 m, appartenant toutes deux à une série à décor d'entrelacs celtiques exposée à Nîmes en 1961. S'il est difficile pour ces pièces de confirmer que l'emploi du moduler répondait à une conception de l'ensemble du meuble, il est frappant de trouver en 1954 un meuble dont l'agencement repose sur 2 dimensions de la série bleue ; 2,26 m de longueur, 1,13 m de hauteur. Même si souvent l'emploi des proportions harmoniques reste partiel, il est volontaire. En 1956, SAVINA lui-même, qui avait acquis les éditions anciennes du «moduler» n'écrit-il pas à LE CORBUSIER qu'il s'en sert et que son emploi le rassure lui faisant en outre gagner «beaucoup de temps, en évitant bien des tâtonnements»¹⁰.

NOTRE-DAME DU HAUT-RONCHAMP

LE CORBUSIER se reposera sur Joseph SAVINA, lorsqu'entre 1950 et 1955 édifiant la chapelle Notre-Dame du Haut à Ronchamp (Haute-Saône), sur les contreforts des Vosges, il dut trouver un menuisier attentif et sa plasticité révolutionnaire qui utilise avec impétuosité, courbes et plans incurvés.

Tôt, LE CORBUSIER met SAVINA dans la confidence. Au printemps, puis pendant l'été 1950, il communique tout l'enthousiasme que suscite en lui, la réflexion qu'il engage sur ce qu'il nomme «une petite chapelle pauvre, vers Belfort». «Nous avons fait là le projet d'une chapelle qui sera sensationnelle. Sans décor, mais quelle forme et quelle réponse au paysage».

A Tréguier, SAVINA ne s'y trompe pas. Bien que les propos de l'architecte ne contiennent aucune mention de l'ébénisterie qu'il y conçoit, et justement parce qu'ils n'en portent pas trace, LE CORBUSIER lui fait encore l'amitié de partager ses aspirations, en matière d'architecture comme il l'avait fait précédemment avec la Cité Radieuse à Marseille. Heureux, il lui adresse alors une photo d'un christ en bois qu'il vient de sculpter, propre, comme l'architecture, note-t-il à «épouvanter les gens bien pensants».

C'est trois ans plus tard que, pour le chantier, LE CORBUSIER fait appel à SAVINA. Son intention est tout d'abord de lui confier la porte d'entrée de la chapelle ainsi que celles des confessionnaux. Deux ans plus tard, en février 1955, il y ajoutera les 8 bancs de la grande nef.

Trouvant les mots justes, il convainc SAVINA sans peine. L'ouvrage espéré, des assemblages massifs et parquets, devra être «agréable au toucher», et réalisé «à la main». Dans cette architecture dépouillée, qui inspirera toujours à SAVINA le sentiment du sacré, il y a communauté de pensée entre les deux hommes pour désirer des équipements complémentaires au gros-œuvre «qui n'aient pas la froideur du travail mécanique».

L'un aspire à obtenir des bois aux aspects de marbres massifs, l'autre ne peut concevoir cette réalisation sans «l'apport de la main, de l'âme de l'ouvrier, le travail amoureuxment caressé («peloté» lui dira un jour LE CORBUSIER), que seul l'artisan peut apporter à son œuvre».

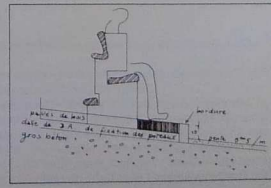
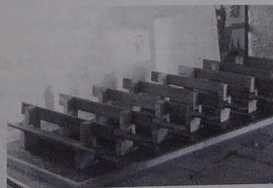
Vite, l'homme des rochers de Plougresant, et du pays de la pierre de taille conçoit avec aisance toute l'harmonie esthétique du béton et du bois. Après avoir vu l'œuvre achevée, il n'aura de cesse de rendre hommage au concepteur du lieu, mais aussi à son chef de chantier, qui ont su choisir amoureuxsement les planches des coffrages dont le veinage va donner la vie au béton brut, lui donner une peau. Ce béton vibre, parle sous la lumière¹¹.

Ultime création, LE CORBUSIER demande à SAVINA d'exécuter la croix haute de 2,36 m qu'il imagine de placer derrière l'autel. De cette réalisation, il tirera une rare satisfaction, «pure de lignes, elle a été patiemment polie pour que le bois parle autant que le signe qu'il représente». En orme, la croix comporte une niche logeant un petit Christ. Les jours de pèlerinage, «rompant le silence des murs», elle est portée à dos d'homme, proclamant, à sa manière «la tragédie vécue sur une colline, en Orient, autrefois»¹².



Notre-Dame du Haut-Ronchamp
 Les bancs exécutés par Savina, d'après la création de Le Corbusier.
 Photo J. Savina

Les 8 bancs en béton brut et iroko naturel se composent de 3 unités en bois assujetties à une masse de béton : les agencouillers, les accouillers et les sièges proprement dits. Le sol qui les porte, présente une pente.¹³ Il est constitué de pavés de bois debout en chêne, imprégnés d'huile de lin.



Profil des bancs
 Craque d'après la création de Le Corbusier et les dessins d'exécution de M. Sommer, 1955

L'ultime formulation de leur coopération sculpturale est également très instructive. Dès le début des années 60, LE CORBUSIER vise à créer un atelier d'études et de recherche de sculptures en relation avec ses travaux d'architecture et compte y installer son complice trégois. Quelles sont ses intentions ? A plusieurs reprises, LE CORBUSIER sentant SAVINA accaparé par l'atelier d'ébénisterie, l'exhorta à sculpter. Leur correspondance est émaillée d'appels à la création : juillet 1959 : «j'aimerais que nous repensions un cycle sculpture». Septembre 1960 : «il ne faut pas lâcher la sculpture, l'heure va sonner pour ça».

L'envie intime de poursuivre se double de nouvelles circonstances : c'est que «l'heure Corbu» a sonné, comme le disait l'intéressé lui-même : «40 années de préparation et de production d'art, pur et désintéressé. 1918-1961. Jamais un geste vers la vante. L'achat qui vient vers nous et cela sur un plan vedette, cote de haute classe»¹⁹.

LE CORBUSIER fait ici état de l'installation récente, à Zurich, d'un «centre d'exposition et de vente de mon œuvre d'artiste, centre exclusif pour toute l'Europe».

Dans les mêmes pages, adressées à SAVINA, il précise ses intentions : «Je vais essayer de formuler clairement l'idée que je vous ai suggérée relative aux années qui viennent : sculpture «Le Corbusier et Savina». Je voudrais que vous puissiez cueillir le fruit de votre effort de sculpteur, à l'âge où s'offrent :

- 1) votre dure vie d'ébéniste avec ses difficultés d'ouvriers et clientèle
- 2) votre talent employé à 100 % et votre vie transformée, puisqu'elle ne mettrait en jeu que votre seule personne. Il faudrait que le produit financier de - b - équivale au produit de - a - mieux encore : qu'il lui devienne supérieur.

Vos seules dépenses seraient le pays d'un manoeuvre «agréable». Et alors vous seriez «sculpteur».

Il y a dans ce projet d'accession au marché de l'art une interaction entre trois partenaires, le dernier en date étant la galerie Suisse. Aussitôt, des conversations s'engagent entre Paris et Zurich. Pendant ce temps, mesurant petit à petit la complexité de cette organisation dont il sent aussi qu'elle suscite inerties et exclusions, le sculpteur de Tréguier qui dans un premier temps avait accueilli l'idée avec ravissement, modère son ardeur. A l'enthousiasme d'août 1961 répondent en octobre nombre d'hésitations à délaissier définitivement l'atelier, au moment même où l'architecte de la rue de Sévres formait l'idée d'assurer lui-même l'approvisionnement financier. L'affaire en restera là.

Signe tangible d'une évolution strictement formelle de leur relation ; à partir de 1961, LE CORBUSIER règle Joseph SAVINA pour les sculptures qui sortent de l'atelier.

Cette initiative d'importance mais tardive, puisque LE CORBUSIER décède en 1965, appelle une autre remarque : malgré sa fidélité, l'ébéniste de la rue Saint-André restait constant dans ses productions mobilières. Seule, nous l'avons vu, une série de meubles tracés en 1951, renoue avec les idées des panneaux standard et l'influence de LE CORBUSIER peu avant et peu après la guerre. Pour le reste, il est bien avéré que pendant vingt ans, la création de Joseph SAVINA ménage deux aspects, sans qu'il y ait à ses yeux, opposition ou ambiguïté entre elles. Entouré de ses 8 compagnons, il ne cesse de 1945 à 1970 de dessiner et d'éditer des armoires à pointes de diamants, des ensembles à entrelacs célestes, des dessertes à palmettes. A l'occasion, il les invite à l'aider dans la taille des sculptures LE CORBUSIER - SAVINA comme en témoin aujourd'hui encore le carnet d'heures de l'un d'entre eux.



Lettre. Le Corbusier à Savina
19 mai 1949
Paris. Collection particulière

LES SCULPTURES LE CORBUSIER - SAVINA

Deux formules énoncées par des historiens d'art définissent bien la relation qu'entretient LE CORBUSIER avec la sculpture. Comme l'ont suggéré tout d'abord les auteurs du catalogue : «LE CORBUSIER-SAVINA, sculptures et dessins, soulignent tout ce que ses œuvres sculptées doivent à l'idée de «laboratoire de prise de possession de l'espace», il serait vain de vouloir les rattacher strictement à une école. Audacieuses ou modestement proportionnées, ses formes qui résultent de «présences opportunes», sont avant tout des approches personnelles».

Elles se réfèrent néanmoins à une aspiration fondamentale. Jean PETIT, l'un de ses biographes, avait, en 1970, rédigé des lignes décisives sur ce point, affirmant tout d'abord que : «c'est probablement à son activité de peintre que LE CORBUSIER doit sa réalisation architecturale», il poursuivait, péremptoire : «LE CORBUSIER architecte ou urbaniste agit avant tout en plasticien, de la même façon qu'il organise la surface d'un tableau»²⁰. LE CORBUSIER lui-même, parlant de ses sculptures, n'avait pas longtemps entretenu d'ambiguïté. Il écrivit à son ami SAVINA, «je poursuis un but architectural»²¹.

Dans la livraison 1953 des Œuvres Complètes, il consolida cette pensée. Rappelant l'origine de sa collaboration avec SAVINA, il précise : «Petit à petit, des recherches sculpturales sur bois polychromes ou non, se précisent, dont la prétention est nulle, sinon que de manifester une certaine plasticité dirigée plus particulièrement vers l'architecture».

Ce faisant, il renoue avec la problématique de la sculpture dans l'art abstrait, pèse de sa personnalité sur le débat initié par les artistes qui, abordant l'abstraction, méditaient depuis le début du siècle sur les capacités de la sculpture à s'épanouir dans la logique des formes abstraites. L'ambiguïté qui planait sur la sculpture abstraite avait été dénoncée sans ménagement : «le renoncement à l'espace tridimensionnel, conséquence inévitable de l'abandon du sujet réaliste était possible à la peinture, non à la sculpture. L'œuvre sculptée ne pouvait se séparer de l'espace réel, elle ne pouvait pas lui opposer un autre espace»²².

C'est d'un sentiment de l'espace dont les sculptures LE CORBUSIER-SAVINA se prévalent. «L'architecture, la peinture et la sculpture sont spécifiquement dépendantes de l'espace, attachées à la nécessité de le gérer, chacune par des moyens appropriés», souligne l'architecte en 1946, avant de conclure : «la clé de l'émotion esthétique est une fonction spatiale»²³.

Les dispositions qu'adopte l'architecte lors de l'exposition du Musée National d'Art Moderne soulignent bien l'acuité de cette conception. Aussi, dans «modulor 2», écrit en 1954 et 1955, raconte-t-il que dans ce «palais inhumain» où les conservateurs lui proposent de présenter ses œuvres, celles-ci se trouvent «molestées, perdant leur relation véritable avec nous autres les hommes, qui sommes en définitive leurs seuls destinataires». Décidé à ramener les proportions de «cette salle démesurément haute», il y aménagea une véritable architecture intérieure à l'échelle humaine, adoptant des volumes calculés selon le modulor. Rappelant au fil du texte la remarque de son ami le peintre Fernand LÉGER dont l'art avait été «selon lui» amoindri par l'équivoque des dimensions lors de sa rétrospective personnelle ici même, et qui le jour du vernissage lui lança : «C'est malheureux que tu aies foutu en l'air une si belle salle !». Il conclut : «l'unique commentaire, c'est que les œuvres exposées, sculptures ou tableaux, sont apparues dans leurs réelles dimensions. Partant de là, elles pouvaient, si en elles en avaient la puissance, rayonner et provoquer l'émotion poétique».

Sa conscience des vastes possibilités de la sculpture dans l'architecture, l'amène à concevoir des réalisations de grande dimension, traitées éventuellement avec d'autres matériaux que le bois. «Je vois ces sculptures réalisées à des dimensions parfois très grandes en ciment, recouvertes de mosaïques, de verre ou de pierre de couleur», écrit-il à SAVINA en août 1947.

En annexe à ces propos, on ne saurait omettre de rappeler comme l'écrit F. de FRANCLIEU, que dès 1937 «LE CORBUSIER avait défini une vaste ambition et de «nouveaux lieux pour la statuaire» : «Ni métrou, ni tyman, ni porche. C'est beaucoup plus subtil et précis. C'est un lieu qui est comme le foyer d'une parabole ou d'une ellipse, comme l'endroit exact où se recoupent les plans différents qui composent le paysage architectural : lieux porte-voix, porte-paroles, haut-parleurs... Ces lieux mathématiques sont l'intégrale même de l'architecture des temps nouveaux, dont la loi essentielle est d'être des organismes palpitants, exacts, efficaces, simples, harmonieux, à effluves lointains, à ondes irradiantes»²⁴.

Une mention de mai 1950, s'en fait l'écho : parlant de son chantier de la cité radieuse à Marseille, il lance à SAVINA : «je vois la sculpture très proche de rejoindre l'architecture dans des bâtiments. A Marseille... il y a des témoignages :

- 1 - Les pilotes qui sont œuvre sculpturale
- 2 - La toiture qui avec le paysage est prodigieuse...»²⁵.

Nul doute n'est permis ! Les assemblages qu'il imagine se rattachent à un domaine expérimental destiné à éclaircir les problèmes qui se posent à lui en tant qu'architecte.

Uniquement ? Sans doute pas. Conjointement à la «piste héroïque conduisant à la grande architecture»²⁶ qu'il poursuit avec SAVINA, une sollicitation esthétique plus générale sous-tend l'acte de sculpter.

Son intelligence de la sculpture, conçue comme «une mosaïque d'éléments affectés de densité, d'épaisseurs, de compacités différentes»²⁷, l'autorise au-delà de ses créations architecturales, à revendiquer une œuvre plastique qui ne dissocierait pas l'architecture de la peinture et de la sculpture. C'est ce qu'il veut dire à SAVINA lorsqu'il parle avec enthousiasme de l'exposition de 1952-1953 représentative de son «œuvre totale». C'est ce que celui-ci comprend bien, à son tour, se félicitant lors de l'inauguration de l'exposition «LE CORBUSIER œuvre plastique», à laquelle il était convié en 1953, que critiques et journalistes aient admis que «l'œuvre plastique» est à la base de l'œuvre architecturale²⁸.



Le Corbusier travaillant à la polychrome du thème «Femmes». Paris. 1953



Savina dans l'atelier de Le Corbusier, rue de Sévres, au moment des dernières retouches sur «Totem». Paris. 1951.

Sur ce sujet, il est intéressant de se reporter à un texte de 1946, dans lequel LE CORBUSIER fait référence aux tendances picturales de ses aînés : «l'extraordinaire porte ouverte par le cubisme sur un infini disponible de la manifestation plastique, ne se referme nullement sur les trésors de la réalité. Le champ s'étend entre deux extrêmes du support plastique, l'éminemment représentatif et le totalement abstrait».²⁹

Pas plus qu'il ne renonce jamais à affirmer l'importance de son «œuvre totale», LE CORBUSIER ne cesse de poursuivre une certaine tradition de valorisation chromatique des sculptures. Dès 1946, fidèle en cela à ses convictions sur la couleur et la polychromie appliquée à l'architecture, («avec habileté l'architecte a devant lui des ressources d'une santé et d'une puissance totales»), il entreprend de peindre une sculpture. L'événement est d'importance !

Non qu'il doute de toute «intensité que la couleur peut apporter dans sa statuaire»³⁰ dont il juge qu'il «n'est nul besoin de tout polychromer». Mais il ne saurait méconnaître, comme l'écrira plus tard SAVINA, auquel on ne peut tenir rigueur d'un élan spontané en faveur du bois naturel, de son ramage, de sa chair veinée, de ses coloris, que «peindre une sculpture, est toujours un peu dramatique, la couleur exaltant le volume ou le détruisant»³¹. Et sa première tentative échoue. Il en ressent une grande amertume, au point de recouvrir d'un chiffon sombre «l'œuvre avortée», qui, entre deux voyages à New-York, restera six mois ainsi dans l'atelier (page 37).

Dans les spécifications rigoureuses de couleur qu'il adresse à SAVINA, souvent sous la forme d'aquarelle sur photocopie, il a à cœur d'éviter une polychromie trop décorative, mais si les couleurs sont souvent intenses, hardies, sans toujours le souci de l'harmonie, il ne fait pas de la polychromie sculpturale une ambition exclusive. Sachant reconnaître la délicatesse des effets de lumière sur le bois brut, il renoncera à peindre certaines constructions. Ainsi, en été 1952, ému par la poésie de la première recherche du thème «Femme» et alors que ses dessins d'intentions étaient colorés il écrit à SAVINA : «Vous voulez polychromer ? Je me sens plus conservateur que vous : je conserverais celle-ci nature et j'en ferais une nouvelle pour la couleur».³²

De plus, la polychromie entre dans une réflexion sur les formes, leur confrontation ou leur équilibre. Tous leurs efforts visent en effet à polychromer des volumes non des aplats. En 1918, avant de réaliser de nouveaux essais sur l'une des premières œuvres, Joseph SAVINA regrette à son tour d'avoir «tué la forme» par la peinture.

Le contraste entre les bois naturels, et la couleur pèsent aussi, tout naturellement sur la pensée des volumes. Une lettre de 1947 montre qu'à cette date, les deux hommes étaient assez liés et conscients de leur voie pour tirer avantage de la peinture des volumes : recevant une photo d'une recherche imparfaite d'un «Ozon» que SAVINA avait entrepris de peindre, LE CORBUSIER reconnaît que «la polychromie semble avoir arrangé l'affaire». Puis il précise : «c'est le contraire de la première sculpture où le bois naturel faisait plein. Ici, il fait vide, mais la couleur rassemble tout».³³

N'est-ce pas également ce qu'il signifiait lorsqu'il rappelait l'origine de ses intentions dans la sculpture. «L'automne 40 je me suis trouvé peignant sur des feuilles de papier-machine, classant des formes, les faisant rechercher un espace véritable. Je me trouvais pensant sculpture, sculpture polychrome. Je ne m'en aperçus que plus tard».³⁴

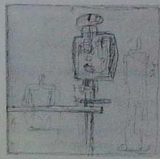
Ultime agrément : après la déception que lui occasionnera la polychromie de la sculpture de 1947, et au terme de nouvelles mises au point de couleur, il confia : «la sculpture polychrome apporte un énorme élargissement et se propose à l'architecture».

Lors de la réalisation des séries originales entre 1946 et 1948, il donnera une définition sans équivoque de ses intentions. Toutes les combinaisons de courbes convexes qui s'articulent aux courbes concaves des formes voisines, et qui gouvernent leur composition rentrent «dans ce que j'appelle la plastique acoustique, c'est-à-dire des formes qui émettent et qui écoutent»³⁵. Dans ses œuvres complètes, il ajoutera que cette espèce de sculpture projetée au loin «l'effet de ses formes» et reçoit par retour «la pression des espaces environnants».

L'expression fera recette. Sans pour autant préciser que cette notion a surtout valeur opératoire pour les séries antérieures aux années 1950, un journaliste s'en fera à son tour l'interprète enthousiasmé en 1969. «Des sculptures ont ceci de spécifique qu'elles irradient dans l'espace où elles sont placées à tel point qu'on ne perçoit plus leur échelle... S'établit entre la sculpture et l'environnement naturel, comme entre la sculpture et l'observateur, un puissant phénomène de résonance».³⁶

A ces observations pertinentes, le rédacteur qui livra la même année un article sur le sujet, à la Revue de l'Art, ajoute : «c'est là l'une des conséquences directes, encore inexploitées de l'application des proportions et règles d'harmonie du moduler». Cette annotation désigne une ambition beaucoup plus générale que la sculpture mais pour laquelle elle fait également figure de champ d'application. Elle repose sur la volonté de l'architecte d'amener également la réflexion qu'il mène sur les tracés régulateurs en architecture comme en peinture sur le terrain de la sculpture. Un des dessins des années 50 qui anticipe sur «la synthèse des arts plastiques», Porte Maillot, et représente une sculpture pivotante, implantée à l'extrémité du plateau d'une table, figure une spécification de taille du moduler. En 1951, une correspondance porte trace de la volonté d'éditer une réplique d'un modèle de l'année précédente avec cette annotation : «Elle sera dessinée par moi en grandeur naturelle, en employant le moduler»³⁷.

Si la relation des sculptures à l'espace est une donnée permanente dans sa pensée, on ne saurait méconnaître qu'après 1948-1950, une tendance se dessine chez LE CORBUSIER vers un art plus résolument affranchi des «formes acoustiques». Des nouvelles prospections lui ouvrent la voie de recherches de l'équilibre (1962, Petite confidence, 1961, l'enfant est là, 1964, série Panurge, Ubu) ou de la confrontation des formes (1954, Eau, ciel et terre, 1963, la mer). De plus, comme l'a écrit Jean PETIT, soulignant ainsi les relations entre peinture et sculpture, un nouveau bestiaire se constitue dans les années 1950-1960 qui a pour corollaire «les séries «Taureaux» et «Icônes», floraison de toute une recherche picturale»³⁸.



Projet de sculpture pour l'exposition «Synthèse des arts», Paris, Porte Maillot 1950
Paris. Collection particulière



Quon opus 1
Bois polychrome
0,75 x 0,48
Signé L.C. - J.S. 47 2/5
Paris. Collection particulière

L'intérêt de cette sculpture est double. Comme le souligne le catalogue raisonné de l'œuvre sculptée de LE CORBUSIER établi en 1984, elle est véritablement à l'origine de la collaboration LE CORBUSIER SAVINA. De plus, par son iconographie, elle se réfère à la série OZON, qui tire son nom de la localité des Pyrénées où séjournaient LE CORBUSIER dans les années 1940. C'est d'ailleurs d'une gouache qu'il y réalisa et envoya à Tréguier en remerciement du ravitaillement que lui procurait SAVINA, que ce dernier imagina d'en tirer la sculpture.

Cet assemblage dont plusieurs éditions assureront une certaine célébrité, procède d'une trilogie. La partie centrale symbolique - se rattache à l'image des «ubu» - personnages caustiques de l'univers de LE CORBUSIER, reflétant ses intentions et sur lesquels il s'est expliqué peu après la guerre. A propos de cette «allusion à la comédie d'Alfred Jarry - Ubu-Roi - caricature bouffonne de la stupidité bourgeoise», il écrira qu'elle était «née sans aucune préméditation, de la défaite de 1940 et baptisée en 1944 seulement». «Mon subconscient avait certainement repéré la présence, dans l'atmosphère de ces années étranges, de figures morales ou physiques particulièrement impérieuses et sujettes à se proposer, à s'imposer ; on en discernait un peu partout aux rouages de notre société convulsée. Mon intention n'avait jamais été de les rencontrer, voire de les démasquer. Je poursuivais même une autre démarche : avec des cailloux, des bouts de bois, éléments mis en composition, je cherchais à faire naître le sentiment poétique ; ce devait être une nature morte, et non plus un homme. Ce fut un être au-dessus de la vie, quelque chose d'un peu tabou, mais non exotique, un objet médium pour mettre en rapport avec les lointains de la sensation et de la sensibilité, pour ouvrir l'espace».³⁹

La difficulté à réaliser une bonne polychromie de l'œuvre est alors apparue cruellement. La première tentative se solda par une déconvenue, à laquelle LE CORBUSIER consacra peu de temps après quelques lignes. «Rentré de New-York à Noël, je trouvais chez moi la première œuvre consacrée au sujet. Immédiatement, j'occupai mon jour de Noël à la polychromer et je la ratai ! J'en eus le cœur déchiré, SAVINA avait, lui, fait un travail excellent. Je suis reparti pour New-York avec cette ratée au fond du cœur : une grande amertume. Dans l'atelier, un chiffon sombre recouvrit l'œuvre avortée. Rentré en juillet 47, l'autre jour, je remis en chantier et j'aboutis. La preuve c'est que portant la statue sur mon toit-terrasse en plein soleil, elle résista à tant de lumière : elle prit une dimension étonnante, la partie était gagnée».⁴⁰

Si le résultat le comble, c'est autant pour des considérations d'ordre strictement chromatique que pour la faculté qu'ont les couleurs à harmoniser l'accommodement des volumes et de l'espace. C'est ce qu'il vaudra dire à SAVINA lorsqu'il lui écrira le 26 juillet : «la sculpture polychromée apporte un immense élargissement et se propose à l'architecture».



Réalisée lors de la même période -1947,
la sculpture Ubu, en aune naturel (H,
0,93 m) fut tirée d'esquisses de Le Cor-
busier. Le 30 octobre 1947, la première
recherche suscita quelques observations
écrites de l'architecte.



Esquisse de correction de «Totem»
Le Corbusier, 5 juillet 1951
Paris. Collection particulière

Conçue par Joseph SAVINA au cours de l'été 1950, d'après une étude de 1942 publiée dans le second numéro spécial d'«Architecture d'aujourd'hui» qui l'avait passionné⁴³, cette sculpture marque une étape majeure dans la collaboration entre les deux hommes.

Elle est la première création de grande dimension (à l'origine SAVINA la concevait haute de 2 m), et hormis le thème «Femme» réalisé en 1953, restera un modèle rare, par ses proportions. C'est une véritable construction qui affirme le principe d'assemblage de pièces avec des ferrures et des clous. Elle résulte d'un abondant échange de correspondances.

Dans l'élaboration volumétrique de «Totem», Joseph SAVINA rencontre en effet quelques difficultés. Il lui faut «inventer le côté opposé» à la peinture à laquelle il se réfère comme modèle. Or, dès le mois de décembre 1950, l'architecte émet nombre de réserves. SAVINA, qui les admet, hésite, dans un premier temps à revenir sur l'assemblage initial, laissant comprendre qu'il préférerait réaliser une seconde version, concevant simultanément toute la fécondité d'échanges épistolaires approfondis tels que ceux que LE CORBUSIER initie justement par ses remarques. Il entreprend néanmoins de modifier ce qu'il nomme des «erreurs d'interprétation».

Jamais jusqu'alors, les mises au point n'avaient été aussi formelles ni aussi détaillées. LE CORBUSIER insiste pour que la tête qui figure sur le dessin-modèle, conserve dans la sculpture «l'élément finesse, minceur, spiritualité» et finit par confier à son sculpteur, des reproductions de tableaux de 1929 et de 1943, en même temps que de longues explications.

- «La tête a - est un disque et non pas un œuf, un disque à peine modulé.
- L'œil b - peut être en fer forgé, à jour, à distance du disque, séparé, relié par le clou carré d'attache.
- L'élément c - est en pleine bosse. Je vais vous expliquer le thème de c - : (voir illustration ci-dessous).
- c) est un verre à pied côtelé
- d) est un verre ballon renversé
- e) est un verre à côte renversé
- f) est une carafe d'eau
- On combine c) et d), la moitié gauche de c) étant insaisissable avec ses côtes, la moitié droite de c) étant remplacée par un creux qui reçoit le verre d) (le pied) renversé.

En dessous du verre e) sont deux dés à jouer g) ; puis de nouveau un verre ordinaire (sans pied) côtelé h). Il y a des fautes d'interprétation en c) : les côtes doivent être creusées, fouillées nerveusement, profond et étroit. Maintenant parlons des coups de ciseaux mon cher SAVINA, il me semble que vous avez abusé de la gouge, et des accidents qu'elle fournit : c'est trop cabossé ! trop martelé, trop fond de casserole. Il faut en râcler pas mal ! Ça molarde le tout !

Ainsi, la planche horizontale me paraît mollarde. Sur le dos de la statue, la tête de merlan à l'air d'un Fritz avec le col monté de l'ancien Kronprinz !⁴⁴

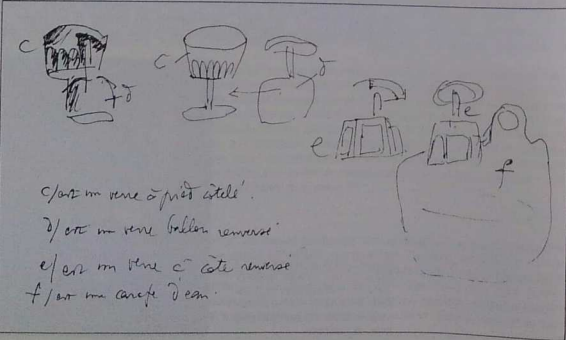
Après la réponse de SAVINA, LE CORBUSIER consent à épargner la partie médiane de la sculpture, mais réclame de nouvelles modifications sur «le merlan». Les impacts de gouge autour de la bouche lui déplaisent, tout comme les yeux qu'il conçoit mieux «à distance, détachés, légers...»⁴⁵

«Vraiment : le dessus plat du «merlan» (vue de profil de la statue) et sa bouche cafarde, il faut revoir ça. Je comprends, à votre lettre du 8 décembre, que vous ne pouvez guère changer le parti-pris de pleine-bosse du «merlan», mais rendez-le digne et «spiritualisé» et non pas comme une brute gueularde. Faites qu'on ait goût à lui passer la main sur la tête, à le caresser. SAVINA, digérez, attendez et dans quelque temps, jours, semaines ou mois, vous reprendrez cette partie qui ne doit pas, à mon point de vue, partir ainsi dans la vie... les yeux, la bouche.

Amitiés. Bon Noël !
Six mois plus tard, accusant réception de la sculpture, il écrit : «C'est bien SAVINA, fort, nourri ; il y a du cœur et de l'estomac là-dedans ; je parle de la présence du sculpteur»⁴⁶.
Invité à parfaire d'ultimes détails, Joseph SAVINA se rendra finalement à Paris, avec quelques outils.



Totem - 1950-1951
2^e version
Bois naturel et fer. H. 1,20 m
Signée en bas, à droite
Paris. Fondation Le Corbusier



c) / est un verre à pied côtelé.
d) / est un verre ballon renversé
e) / est un verre à côte renversé
f) / est une carafe d'eau.

L'été 1951 fournit à LE CORBUSIER l'occasion de conclure de longues recherches qui aboutissent à six projets. Indiscutablement, la perspective de l'exposition LE CORBUSIER, au printemps 1952, au Museum of Modern Art de New York, et celle du Musée d'Art Moderne, avenue du Président Wilson en 1953, l'y ont encouragé. Son état d'esprit est alors dominé par la double conviction qu'il exprimait à SAVINA, un an plus tôt : «Vous êtes plein de talent, talent de sculpteur certain. L'évolution de l'époque conduit vers une synthèse des arts. La sculpture est la première à prendre rang devant la peinture qui flotte et bat de l'aile. Je vois la sculpture très proche de rejoindre l'architecture dans des bâtiments»⁴⁷.

La description qu'il en donne est instructive de ses intentions.
«Mon cher SAVINA,

Le 1^{er}, qui est une réplique colorée de notre dernière sculpture monochrome, sera dessiné par moi en grandeur naturelle en employant le Modulor et avec spécification rigoureuse des couleurs.

Le 2^e, qui est une espèce de girouette, devrait être, je crois, en bois uni avec peu de polychromie.

Le 3^e, qui est une espèce de madone à ma manière serait fortement polychromé et en belles rondes bosses dans tous les sens. Je souhaiterais que ce soit un assez gros morceau en divers bois montés et rassemblés ensemble.

Le 4^e est assez frontal et d'une polychromie assez brutale.

Le 5^e est en plusieurs pièces avec des creux expressifs d'une silhouette très marquée et d'une forte polychromie.

Le 6^e est une espèce de plante ou d'arbre qui, au lieu d'avoir des feuilles, a des figures humaines, il peut être polychromé aussi.

Ces dessins vous tiendront compagnie et vous permettront d'envisager des travaux pour l'hiver».

Le soin que réclame la création des formes et l'ajustage des proportions des deux thèmes principaux de la série, «Femme» réalisé en 1953 et «Les Mains» mis au point en 1957, prouve bien qu'ils occupent une position centrale dans l'ordre des préoccupations plastiques de l'architecture qui après les premières œuvres inspirées principalement de thèmes inventés lors de la guerre, recherche de nouvelles voies, tout en renouant avec des sujets des années 20.

Le grand modèle de la sculpture «Femme», qui, haut d'1,83 m, figurera à l'exposition parisienne, donne naissance à une variation de style qui le conduira à éditer en 1954, «La Femme Dansant». Dans les deux sujets, l'effet général est obtenu par un jeu subtil de vigoureuses arabesques élancées et la volonté de «tendre en finesse, tout en conservant la force»⁴⁸. C'est cette ambition de simplifier et de recomposer la forme humaine qu'il voudra souligner à nouveau en martelant cette formule : «simplifier signifie classer, hiérarchiser, épurer, mettre de l'ordre».

Ces deux œuvres introduisent en outre un effet de frontalité peu affirmé jusqu'alors et s'enrichissent de la volonté de laisser le bois exprimer par sa massivité, ses affluements, l'esprit de la composition.

Ainsi, la sobriété du volume en bois, dépourvu de tout détail, mais contenu et animé par d'amples courbes, donne-t-elle son unité à «La femme dansant». Sans le disloquer, LE CORBUSIER étire le corps, ennoblit et adoucit le profil.



1
«Les mains» 1957
Noyer
0,85 m
Paris. Fondation Le Corbusier
Photo prise dans l'atelier de Savina à Triègues
Version d'origine avec une partie centrale dont Le Corbusier se séparera par la suite.
2
«Femme»
Sculpture polychrome. 3^e version
H. 1,83 m
Photo prise dans l'atelier de Le Corbusier Paris. 1953





Esquisse de construction de «Totem»
Le Corbusier, 5 juillet 1951
Paris. Collection particulière

Conçue par Joseph SAVINA au cours de l'été 1950, d'après une étude de 1942 publiée dans le second numéro spécial de «Architecture d'aujourd'hui» qui l'avait passionné⁴⁵², cette sculpture marque une étape majeure dans la collaboration entre les deux hommes.

Elle est la première création de grande dimension (à l'origine SAVINA la concevait haute de 2 m), et hormis le thème «Femme» réalisé en 1953, restera un modèle rare, par ses proportions. C'est une véritable construction qui affirme le principe d'assemblage de pièces avec des ferrures et des clous. Elle résulte d'un abondant échange de correspondances.

Dans l'élaboration volumétrique de «Totem», Joseph SAVINA rencontre en effet quelques difficultés. Il lui faut «inventer le côté opposé» à la peinture à laquelle il se réfère comme modèle. Or, dès le mois de décembre 1950, l'architecte émet nombre de réserves. SAVINA, qui les admet, hésite, dans un premier temps à revenir sur l'assemblage initial, laissant comprendre qu'il préférerait réaliser une seconde version, concevant simultanément toute la fécondité d'échanges épistolaires approfondis tels que ceux que LE CORBUSIER initie justement par ses remarques. Il entreprend néanmoins de modifier ce qu'il nomme des «erreurs d'interprétation».

Jamais jusqu'alors, les mises au point n'avaient été aussi formelles ni aussi détaillées. LE CORBUSIER insiste pour que la tête qui figure sur le dessin-modèle, conserve dans la sculpture «l'élément finesse, minceur, spiritualité» et finit par confier à son sculpteur, des reproductions de tableaux de 1929 et de 1943, en même temps que de longues explications.

- a) La tête a - est un disque et non pas un œuf, un disque à peine modulé.
- L'œil b - peut être en fer forgé, à jour, à distance du disque, séparé, relié par le clou carré d'attache.
- L'élément c - est en pleine bosse. Je vais vous expliquer le thème de c - : (voir illustration ci-dessous).
- c) est un verre à pied coté
- d) est un verre ballon renversé
- e) est un verre à côté renversé
- f) est une carafe d'eau

On combine c) et d), la moitié gauche de c) étant insaisissable avec ses côtes, la moitié droite de c) étant remplacée par un creux qui reçoit le verre d) (le pied) renversé.

En dessous du verre a) sont deux dés à jouer g) ; puis de nouveau un verre ordinaire (sans pied) coté h).

Il y a des fautes d'interprétation en c) : les côtes doivent être creusées, fouillées nerveusement, profond et étroit. Maintenant parlons des coups de ciseaux mon cher SAVINA, il me semble que vous avez abusé de la gouge, et des accidents qu'elle fournit : c'est trop cabossé ! trop martelé, trop fond de casserole. Il faut en râcler pas mal ! Ça molarde le tout !

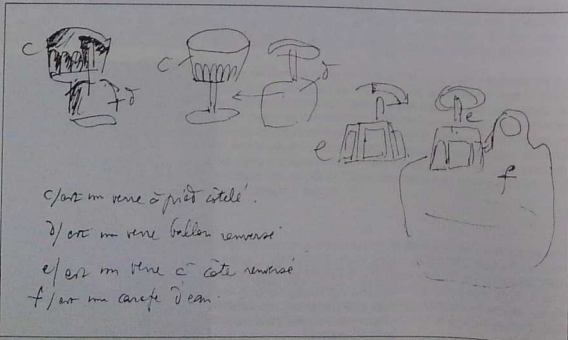
Ainsi, le pied, la planche horizontale me paraît molarde. Sur le dos de la statue, la tête de merlan à l'air d'un Fritze avec le col monté de l'ancien Kronprinz¹⁴³.

Après la réponse de SAVINA, LE CORBUSIER consent à épargner la partie médiane de la sculpture, mais réclame de nouvelles modifications sur «le merlan». Les impacts de gouge autour de la bouche lui déplaisent, tout comme les yeux qu'il conçoit mieux «à distance, détachés, légers...»¹⁴⁴.

«Vraiment : le dessus plat du «merlan» (vue de profil de la statue) et sa bouche cafarde, il faut revoir ça. Je comprends, à votre lettre du 8 décembre, que vous ne pouvez guère changer le parti-pris de pleine-bosse du «merlan», mais rendez-le digne et «spiritualisé» et non pas comme une brute gueularde. Faites qu'on ait goût à lui passer la main sur la tête, à le caresser. SAVINA, digérez, attendez et dans quelque temps, jours, semaines ou mois, vous reprendrez cette partie qui ne doit pas, à mon point de vue, partir ainsi dans la vie... les yeux, la bouche.

Amitiés. Bon Noël !
Six mois plus tard, accusant réception de la sculpture, il écrira : «C'est bien SAVINA, fort, nourri ; il y a du cœur et de l'estomac là-dedans ; je parle de la présence du sculpteur»¹⁴⁵.

Invité à parfaire d'ultimes détails, Joseph SAVINA se rendra finalement à Paris, avec quelques outils.



Totem - 1950-1951
2^e version
Bois naturel et fer. H. 1,20 m
Signée en bas, à droite
Paris. Fondation Le Corbusier

L'été 1951 fournit à LE CORBUSIER l'occasion de conclure de longues recherches qui aboutissent à six projets. Indiscutablement, la perspective de l'exposition LE CORBUSIER, au printemps 1952, au Museum of Modern Art de New York, et celle du Musée d'Art Moderne, avenue du Président Wilson en 1953, l'y ont encouragé. Son état d'esprit est alors dominé par la double conviction qu'il exprimerait à SAVINA, un an plus tôt : «Vous êtes plein de talent, talent de sculpteur certain. L'évolution de l'époque conduit vers une synthèse des arts. La sculpture est la première à prendre rang devant la peinture qui flotte et bat de l'aile. Je vois la sculpture très proche de rejoindre l'architecture dans des bâtiments»¹⁴⁶.

La description qu'il en donne est instructive de ses intentions.
«Mon cher SAVINA,

Le 1^{er}, qui est une réplique colorée de notre dernière sculpture monochrome, sera dessiné par moi en grandeur naturelle en employant le Modulor et avec spécification rigoureuse des couleurs.

Le 2^e, qui est une espèce de girouette, devrait être, je crois, en bois uni avec peu de polychromie.

Le 3^e, qui est une espèce de madone à ma manière serait fortement polychromé et en belles rondes bosses dans tous les sens. Je souhaiterais que ce soit un assez gros morceau en divers bois montés et rassemblés ensemble.

Le 4^e est assez frontal et d'une polychromie assez brutale.

Le 5^e est en plusieurs pièces avec des creux expressifs d'une silhouette très marquée et d'une forte polychromie.

Le 6^e est une espèce de plante ou d'arbre qui, au lieu d'avoir des feuilles, a des figures humaines, il peut être polychromé aussi.

Ces dessins vous tiendront compagnie et vous permettront d'envisager des travaux pour l'hiver».

Le soin que réclame la création des formes et l'ajustage des proportions des deux thèmes principaux de la série, «Femme» réalisé en 1953 et «Les Mains» mis au point en 1957, prouve bien qu'ils occupent une position centrale dans l'ordre des préoccupations plastiques de l'architecture qui après les premières œuvres inspirées principalement de thèmes inventés lors de la guerre, recherche de nouvelles voies, tout en renouant avec des sujets des années 20.

Le grand modèle de la sculpture «Femme», qui, haut d'1,83 m, figurera à l'exposition parisienne, donne naissance à une variation de style qui le conduira à éditer en 1954, «La Femme Dansant». Dans les deux sujets, l'effet général est obtenu par un jeu subtil de vigoureuses arabesques blanches et la volonté de «tendre en finesse, tout en conservant la force»¹⁴⁷. C'est cette ambition de simplifier et de recomposer la forme humaine qu'il voudra souligner à nouveau en martelant cette formule : «simplifier signifie classer, hiérarchiser, épurer, mettre de l'ordre».

Ces deux œuvres introduisent en outre un effet de frontalité peu affirmé jusqu'alors et s'enrichissent de la volonté de laisser le bois exprimer par sa massivité, ses affaissements, l'esprit de la composition.

Ainsi, la sobriété du volume en bois, dépourvu de tout détail, mais contenu et animé par d'amples courbes, donne-t-elle son unité à «La Femme dansant». Sans le disloquer, LE CORBUSIER étire le corps, ennoblit et adoucit le profil.



1
«Les mains» 1957
Noyer
0,85 m
Paris. Fondation Le Corbusier
Photo prise dans l'atelier de Savina à Tréguier
Version d'origine avec une partie centrale dont Le Corbusier se séparera par la suite.
2
«Femme»
Sculpture polychrome. 3^e version
H. 1,83 m
Photo prise dans l'atelier de Le Corbusier
Paris. 1953



«FEMME»

La comparaison des dessins successifs du thème majeur de l'année 1953, éclaire la démarche faite de schématisation, de recherche d'unité dans l'affirmation d'une altière verticalité qui s'accompagne de tailles de formats différents. De l'idée initiale, accompagnée d'un dessin bichromé, SAVINA tire d'abord un essai en bois naturel de 45 cm de haut, qui lui vaudra, en juillet 1952, quelques lignes de LE CORBUSIER :

«Très joli, sauvage, poétique. Vous voulez polychromer ? Je me sens plus conservateur que vous : je conserverais celle-ci nature et j'en ferais une nouvelle pour la couleur. Et j'en profiterai pour nous mettre d'accord sur quelques modifications, c'est-à-dire sur une interprétation rectifiée. La pièce A est comme un galet : une pleine bosse. 4 est une entaille aigüe dégageant 3 qui sont les nichons bombés, refendus au milieu. L'entaille est prise dans le «galet». En 1 et 2 une arête vive ; 2 est creux ; négatif. 1 est plein, et rond ; positif.

3 n'est pas un trou, mais le point le plus haut du visage, c'est le nez

5 ça tourne rond comme un œuf

4 c'est une tignasse

C'est une table, avec une cruche dessus !

Ce sera plutôt creux à deux facettes 1 à 2 et 2 à 4.

A tout ce que j'ai dit j'ajoute ceci : telle était mon intention ! Mais votre interprétation est très belle et je dirai même ceci : votre visage est tourné vers la lumière. 1. le mien 2. est plus vertical. C'est peut-être bien vous qui gagnez!», 48.

Recommandant en outre au sculpteur de «simplifier au maximum» pour que jaillisse la proportion, LE CORBUSIER joint à ses commentaires la copie d'un dessin des années 1929, reflétant sa pensée d'origine avec l'ambition de «montrer le chemin parcouru» dans l'analyse de la forme, depuis cette date. Sans tarder, un deuxième essai en noyer naturel haut d'un mètre est entrepris. Montré à l'architecte en février 1953, il possède les traits pratiquement définitifs de la version finale qui sera exécutée à une plus grande échelle (1,83 m), retouchée et polychromée en automne.

Des deux textes qui portent trace des explorations de cette seconde version, le plus significatif date du 1^{er} février 1953 : «Alors, ravis de votre contentement ? Les deux photos sont belles. La plus beau c'est la photo des deux nichons seuls (j'avais étudié cela d'après les galets de Plougrescant au bord de la mer). Ça me fait penser qu'on pourrait laisser les pièces indépendantes, ajustées, avec tourillons et permettant des rotations ! Pour le socle, j'avais mis en route un grand dessin en couleurs, avant de partir aux Indes, mais je n'avais pas réussi à conclure», 49.

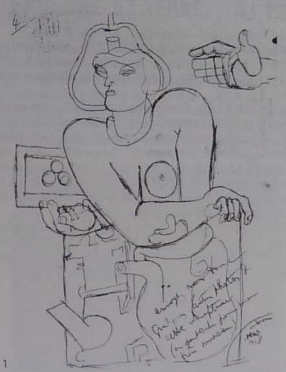


en 1 et 2 on a dit bon ; 2, c'est coup à regret
1 en plein = positif
3, n'est pas un trou, mais le point le plus haut
du visage. C'est le nez
5 ça tourne rond comme un œuf
4 c'est une tignasse



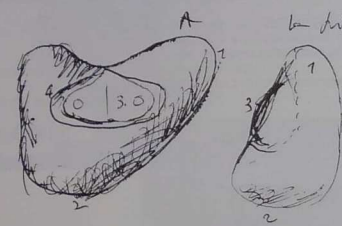
Femme
Dessin au stylo bille et au crayon de couleur
0,43 x 0,328
Signé et daté en bas à droite. Le Corbusier été 1951
Paris. Collection particulière
Ce dessin est la première ébauche fournie à SAVINA sur ce thème.

Croquis de correction
Le Corbusier 13 juillet 1952
Paris. Collection particulière

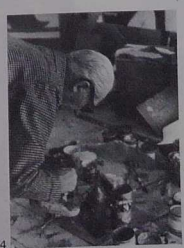
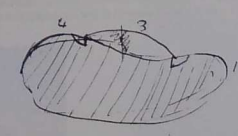


1.
Femme
Dessin au crayon bille sur calque
0,27 x 0,21
Paris. Collection particulière

Ces formes rapidement esquissées, copies d'un dessin d'origine datent des années 1929, furent copiées à SAVINA en juillet 1952 alors qu'il opérait sur une première recherche avec le souci de lui «montrer le chemin parcouru», depuis cette date, dans le traitement de la forme.



la pièce A est comme un galet = une pleine bosse
4 est son entaille, arête profonde dégageant 3 qui sont les nichons bombés, refendus au milieu. L'entaille est prise dans le «galet»



2.4.6
Octobre 1953
Le Corbusier opérant la polychromie de la sculpture Femme dans son atelier
3
Lettre du 13 mai 1953
Le Corbusier
Paris. Collection particulière
5.
Femme. 2^e épreuve
Buste photographé dans l'atelier de Savina

L'ENFANT EST LÀ

Comme le laisse entendre une annotation de LE CORBUSIER, figurant sur un fusain destiné à l'édition d'une seconde version de ce thème en 1961, «l'enfant est là» est issu d'une idée de 1936.

F. de FRANCLIEU rapporte qu'elle lui vint à l'esprit, lorsqu'il vit une femme portant un enfant sur le dos, dans un désert d'Amérique latine.

Le motif est de ceux que SAVINA et lui s'emploieront à perfectionner, s'aidant naturellement de dessins. Parmi eux figurent en 1951, 6 dessins et en 1962, 2 planches de petit format, dont le sujet est colorié ainsi qu'une illustration de lettre I Datée du 29 août 1962, celle-ci comporte un ensemble de croquis commentés de sculptures qu'il pense pouvoir mettre ou remettre en chantier, d'après les illustrations de l'ouvrage de M. JARDOT «Le Corbusier - Dessins», publié aux «Editions 2 mondes». Il annonce : «je l'ai feuilleté pour vous. J'ai noté les pages «où ça frétille», «où ça ne demande que ça». Sur l'un des feuillets figure en effet «l'enfant est là». «Ce thème est très bon, il peut être repris volontiers» ajoute LE CORBUSIER, qui s'applique à légèrer le dessin à l'encre : «la chevelure - M - est en creux - la tête et le cou, en cylindre, relief - le bras - N - est vastement en creux».

Enfin, un fusain dont le format, un peu plus important (0,65 x 0,65) se rapproche de celui du second essai. (1961) porte trace d'un relevé au trait de la forme à l'échelle, dressé par SAVINA, coloriée, modifiée et annotée par LE CORBUSIER, qui y mentionne à nouveau la formule qui figurait sur l'une des premières esquisses à l'encre en 1951 : «Seule possibilité de survie, offerte à la vie».



L'enfant est là. 1^{re} étude. 1951
Bois polychromé
0,32 x 0,20 x 0,12
Paris. Fondation Le Corbusier

FEMME DANSANT

Ce thème est issu, selon F. de FRANCLIEU d'un tableau de 1932 «la danseuse, le chat et le cœur»⁵⁴. Il donna lieu à un nombre relativement restreint de croquis d'intention. Une fois achevée en mai 1954, SAVINA envisageait de la retoucher une dernière fois avec LE CORBUSIER.



1
Femme dansant
Dessin à l'encre sur papier. Le Corbusier
15 décembre 1953
0,29 x 0,21
Daté en bas à droite
Paris. Collection particulière
2
Femme dansant. 1954
Bois polychromé sur socle métallique
0,54 x 0,31
Signé JS-LC sur le pied
Paris. Fondation Le Corbusier

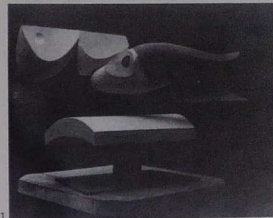


EAU, CIEL ET TERRE

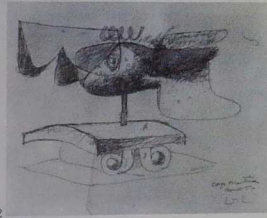
Avec le sujet «Eau, ciel et terre», traité en 1954, puis réinterprété en 1963 avec «La Mer», LE CORBUSIER montre qu'en sculpture, il ne réduit pas l'entreprise à une association de plans verticaux. Ici, la verticalité s'allie à l'agencement de niveaux horizontaux.

Bien que ce soit les possibilités expressives d'un «morceau de tuile ou de brique trouvé au bord du lac ou de la mer, roulé avec les galets»⁵⁵ qui soient à la source de ce thème, LE CORBUSIER ne vise ici à aucune ressemblance précise.

Sous le socle qui apparaît sur les dessins de la première pensée, figure un entrelac qui ne sera pas exécuté. Toutefois, neuf ans plus tard, LE CORBUSIER empruntera le motif pour l'établir à la base de la sculpture intitulée «La Mer» qui demeurera aux yeux de SAVINA une version du thème présent et non un sujet distinct.

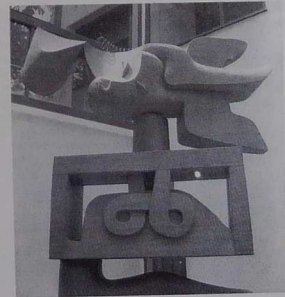


1
Eau, ciel et terre. 1954
Bois polychromé
0,34 x 0,58 x 0,20
Signé sur la queue. JS-LC
Paris. Fondation Le Corbusier
2
Eau, ciel et terre
Croquis de correction
Encre et crayon de couleur
0,21 x 0,29
Signé et daté en bas à droite : «Cap
Martin août 1954»



Accompagnant ce dessin de lignes concises, LE CORBUSIER, sollicité par SAVINA, y précise ses intentions :
- a - (jaune) est un plan oblique (donc uni, lié en ses deux secteurs). Il s'agit de maintenir l'arête abc dans le plan.
- b - est une tête (de femme) finissant en nageoire (poisson) mais affublée d'une corne rouge. - d - en d' est une erreur de dessin : la corne doit être continue et lisse.
- c - il doit y avoir ici un profil C1-C2 au plan de a. et c., doit être une excavation c, détachant un profil b1 - b2 de la tête de la femme»⁵⁶.

LA MER



La mer. 1^{re} recherche 1963
Bois naturel (iroko) et polychrome
0,92 x 0,94 x 0,22
Signée et datée JS-LAC 63
Un tube de cuivre rouge surmonte
l'ensemble
Paris. Fondation Le Corbusier

D'abord corrigée par LE CORBUSIER au printemps 1963, elle fut polychromée en septembre. Pour le choix des couleurs, SAVINA s'inspira de l'affiche éditée lors de l'exposition «LE CORBUSIER Tapissier», organisée la même année en l'église du Château de Fallem in dans la Crause.

Ce motif figurait également sur l'affiche de l'exposition du Musée National d'Art Moderne «Le Corbusier œuvre plastique» en 1953-1954.

Le thème est très ancien. F. de FRANCLIEU en a retrouvé l'origine dans une série de dessins, et une parenté avec une aquarelle de 1917⁵⁷. De fait, dans les mois qui ont suivi l'exécution du groupe «Eau, Ciel et Terre», LE CORBUSIER avait exécuté des dessins d'intention de la composition. Les appendices du visage y étaient déjà amorcés, mais l'épéron élançé à gauche restait plan.

Par intuition, LE CORBUSIER sent bien qu'une analyse du socle apporterait une variation significative. Il réintroduit l'image des deux volutes opposées, imaginées au printemps 1953 pour «Eau, Ciel et Terre» puis abandonnées.

Dans la sculpture, il l'associera au volume d'un profond encadrement de bois naturel qui matérialise un plan intermédiaire entre le motif principal et le socle.

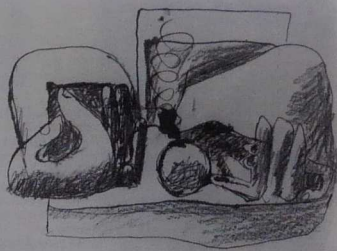
LES MAINS

L'idée de l'émergence des formes et de leurs rythmes, domine les longues recherches sur «les mains». Rarement une sculpture n'aura suscité autant de précisions de sa part. Dans sa pensée, le thème est symbolique. Son attachement à trouver la «perfection accessible»¹⁵⁰, lui fera écrire à SAVINA qui s'efforce de saisir autant l'ambition profonde du sujet que son accommodement à l'espace : «la recherche de la dignité est un long effort à consentir»¹⁵¹. Les doigts se dégagent de la matière. Solidement modelée, elle n'est guère entamée par des angles droits ou des courbes faciles. Au contraire, au refus de l'imitation, LE CORBUSIER ajoute la sophistication des profils et des arrondis.



Les mains
Iroko naturel
0,48 x 0,48
Signé et daté sur le socle. JS-LC. 1957
Paris. Fondation Le Corbusier

L'idée de cette construction est annoncée par les études de l'été 1951. A l'origine, un panneau en bas-relief, rappel d'une composition peinte en 1948, surmontait le groupe des deux mains et fut sculpté en 1957. Eprouvant le désir de mieux affirmer l'unité des deux mains, LE CORBUSIER imagine de s'en défaire ne conservant du projet initial que les deux mains et la bille.
Une série abondante de dessins et de correspondances alimente la recherche. Confronté aux esquisses, et très occupé par l'atelier, SAVINA qui pourtant mesure vite l'attachement de l'architecte pour ces deux mains, ressent une certaine gêne à concevoir les formes et les proportions de ces objets que des pivots implantés sur le socle en bois destinent à une certaine mobilité, comparable aux éléments de «Femme».
Ces deux gros volumes l'avaient conduit à entreprendre une maquette en terre¹⁵², mais en 1953, il ne se sent toujours pas possédé par le sujet.
En 1956, il demande à LE CORBUSIER des dessins qui lui parviennent lors de l'été, annotés et complétés de remarques très détaillées qui montrent bien l'infime précision de sa pensée : «je cherche dans cette sculpture à obtenir des volumes lisses, (toutefois obtenus au ciseau) plutôt que des volumes trop bosselés».
Se pénétrant de ces remarques, et après avoir exécuté ces mains, en demi-grandeur¹⁵³, il achève la troisième version à la fin de l'année.



Les mains
Dessin au crayon bille et aux crayons de couleur
0,43 x 0,33
Signé et daté en bas à droite. Le Corbusier
été 1951
Paris. Collection particulière

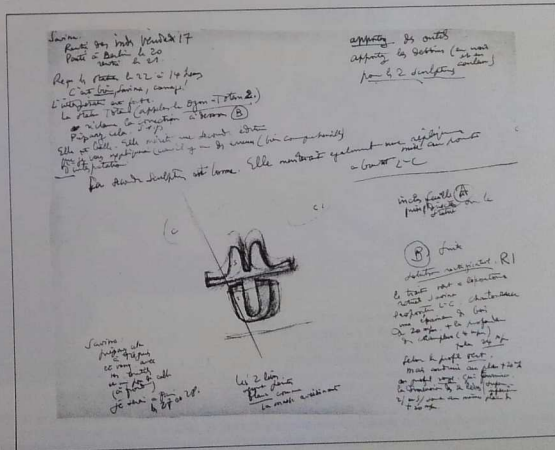
Ce dessin est l'expression initiale des deux sculptures comportant le motif des mains.

OZON



Ozon III
Bois naturel et peinture blanche
0,78 x 0,80 m
Paris. Fondation Le Corbusier

Cette sculpture qui est une réplique de l'œuvre d'origine exécutée en 1962, s'inscrit dans la série OZON, qui avait fait l'objet d'éditions successives en 1948-1947, puis en 1957. A cette date, les détails des lèvres avaient été longuement exprimés par des correspondances de LE CORBUSIER. L'asprité est celui des sculptures «acoustiques», expression qu'il utilisa dès l'achèvement d'une version précoce de la série, en 1947, lui inspirant le commentaire : «Ce genre de sculpture rentre dans ce que j'appelle la plastique acoustique, c'est-à-dire des formes qui émettent et qui écoutent».
Cette édition se distingue du thème de 1957, ou du premier sujet de l'année 1962 par son socle en patin, emprunté à une nature morte de 1957.

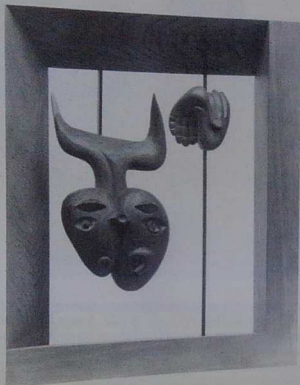


Lettre. Le Corbusier à Savina
22 mai 1957
Encre et crayon de couleur sur calque.
Paris. Collection particulière

PETITE CONFIDENCE

L'assemblage de deux sujets à fonction symbolique dans un cadre est une formule rare dans l'œuvre sculptée de LE CORBUSIER.

Néanmoins, le thème n'est pas étranger à la peinture. F. BERGOT rapporte que le thème du Taureau, véritable «évocation lyrique» dont «l'origine se trouve dans la vision horizontale par l'architecte d'une nature morte, peinte en 1920» avait évolué dans une «recherche du plaisir des formes et de leurs rapports, faisant apparaître une figure humaine et un taureau. Un changement de format s'opère à partir de Taureau XI, format qui devient horizontal au lieu de vertical»⁹⁸.



Petite confidence
Bois naturel
0,57 x 0,57
Signé JS-LC 62
Paris. Collection particulière

LA BICHE

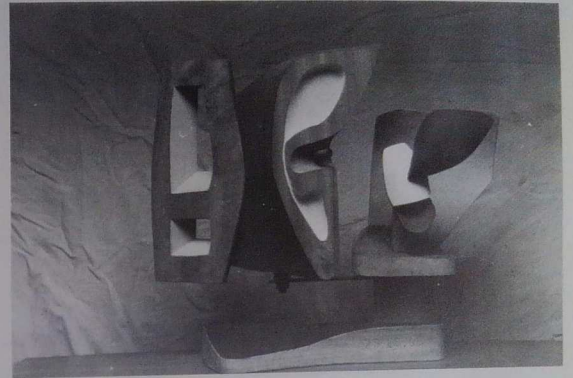


La biche
Bois naturel, 1963
0,48 m x 0,38 m x 0,10 m
Signé, daté : III - JS-LC 63
Paris. Collection particulière

Cet exemplaire se réfère à un thème ancien dans le répertoire pictural de LE CORBUSIER. F. de FRANCLIEU en a trouvé trace dans une aquarelle datée de 1947.

Huit épreuves de la biche ont été tirées, mais une seule a fait l'objet d'une polychromie.

PANURGE



Série «Panurge 1964»
Bois naturel et polychromé
0,57 x 0,72
Signé et daté en bas à droite JS-LC
1964
Paris. Fondation Le Corbusier
Photo J. Savina

Echappant au cadre qui contenait les formes composant les deux premières réalisations de la série Panurge II, créées en 1962, cet assemblage renoue avec la trilogie des premières œuvres. La forme découpée, au milieu avait suscité quelques remarques de LE CORBUSIER : «Tenté d'arrondir le profil, il recherchera à contraster les épaisseurs proposant à SAVINA de conserver les grandes largeurs, mais d'amincir les plus étroites.

PANURGE UBU



Série «Panurge Ubu 1964» - 3^e recherche
Bois d'acajou polychromé
0,54 x 0,59 x 0,20
Signé et daté JS-LC 1964 II
Paris. Fondation Le Corbusier



Étude pour la série Panurge Ubu
Pastel, 0,23 x 0,195
Signé Le Corbusier
Annotation en bas à droite : Remis à Savina le 25 février 1964
Paris. Collection particulière

L'équilibre du groupe, sa découpe, le contraste des couleurs et l'assemblage des formes du motif de l'Ubu, sont totalement présents dans un dessin daté du début de l'année 1964.

BIBLIOGRAPHIE

- 1 - Daniel Le Couedic, «L'aura bretonne de Le Corbusier», in *Études sur le Breizh et les pays celtiques, mélanges offerts à Yves Le Gallo, CRBC Brest, 1987*, p. 261.
- 2 - «Le Corbusier-Savina - Sculptures et dessins», Fondation Le Corbusier, Philippe Sers Éditeur, Paris 1984.
- 3 - Lettre de Henri Laurens - 9 mars 1944 - Paris. Collection particulière.
- 4 - Lettre du 5 mars 1944. Paris. Collection particulière.
- 5 - Lettre du 27 décembre 1946. Paris. FLC.
- 6 - Lettre du 23 mai 1944. Paris. FLC.
- 7 - J. Petit, «Le Corbusier, lui-même», Rouzseau-Genève, 1970, p. 151-152.
- 8 - «Le Corbusier-Savina» FLC, op. cit., p. 366.
- 9 - «Le Corbusier», Catalogue de l'exposition du musée national d'Art Moderne. Paris. Novembre 1962-Janvier 1963, p. 65.
- 10 - Correspondance du 15 juin 1962. Paris. FLC.
- 11,12 - F. de Francieau, «Le Corbusier-L'encyclopédie», Centre Georges Pompidou. Paris 1987, p. 365.
- 13 - Lettre du 21 novembre 1962. Paris. FLC.
- 14 - Lettre du 19 mai 1964. Paris. FLC.
- 15 - L'expression est employée par Le Corbusier dans une lettre du 19 mai 1964. Paris. FLC.
- 16 - Déclaration à Radio-Bretagne, le 27 juin 1955.
- 17 - Jean Petit, «Le livre de Ronchamp-Le Corbusier», collection Forces Vives. Édiac, 1961.
- 18 - La pierre est de taille de 5,5 cm par 100 cm. Coupe dressée par Maisonne, le 9.2.1951. Pl. 5/1811.
- 19 - Lettre du 25.8.1961. Paris. Collection particulière.
- 20 - J. Petit, «Le Corbusier, lui-même», op. cit. 1970, p. 154.
- 21 - Lettre du 28 août 1947. Paris. FLC.
- 22 - Dora Vallier, «L'ère atomique», 1987, p. 172.
- 23 - Le Corbusier, «L'espace indochinois», in *Architecture Aujourd'hui*, 1946.
- 24 - F. de Francieau, op. cit. 1987, p. 368.
- 25 - Lettre du 18 mai 1950. Paris. FLC.
- 26 - Lettre du 19 mai 1949. Paris. FLC.
- 27 - «Le Corbusier-Savina», op. cit. 1984, p. 9.
- 28 - Lettre du 7 décembre 1953. Paris. FLC.
- 29 - «Le Corbusier-Savina», op. cit. 1984, p. 9.
- 30 - «Le Corbusier, œuvres complètes», n°5, p. 225.
- 31 - J. Savina, «Sculptures de Le Corbusier-Savina», in *Architecture Aujourd'hui* n°51, novembre 1965, p. 96.
- 32 - Lettre du 13 juillet 1952. Paris. FLC.
- 33 - Lettre du 20 mars 1947. Paris. FLC.
- 34 - Texte cité dans le second numéro spécial de la revue «Architecture Aujourd'hui».
- 35 - Lettre du 29 août 1947. Paris. FLC.
- 36 - J.P. Allot, «Les sculptures acoustiques de Tréguier», in *Maisons et décors de l'Ouest*, n°4, juin 1969, p. 84.
- 37 - Lettre du 17 septembre 1951. Paris. FLC.
- 38 - J. Petit, op. cit. 1970, p. 154.
- 39 - Lettre du 12 décembre 1944. Paris. FLC.
- 40 - «Le Corbusier-Savina, dessins et sculptures», op. cit. 1984, p. 89-90.
- 41 - «Architecture Aujourd'hui», numéro spécial, 1949, p. 55.
- 42 - Figure n°103. Référence citée dans une lettre de J. Savina du 6 juillet 1950. Paris. FLC.
- 43 - Lettre de Le Corbusier du 5 décembre 1950. Paris. Fondation Le Corbusier.
- 44 - Lettre du 15 décembre 1950. Paris. FLC.
- 45 - Lettre du 28 juin 1951. Paris. Collection particulière.
- 46 - Lettre du 16 mai 1950. Paris. Collection particulière.
- 47 - Lettre du 13 juillet 1952. Paris. FLC.
- 48 - Lettre du 13 juillet 1952. Paris. FLC.
- 49 - Lettre du 1^{er} février 1953. Paris. FLC.
- 50,51 - Lettre du 24 août 1955. Paris. FLC.
- 52 - Lettre du 8 février 1952. Paris. FLC.
- 53 - Lettre du 12 octobre 1956. Paris. FLC.
- 54 - «Le Corbusier-Savina, Dessins et sculptures» - op. cit. 1984, p. 91.
- 55 - Lettre du 10 mai 1954. Paris. FLC.
- 56 - Lettre du 20 août 1954. Paris. FLC.
- 57 - «Le Corbusier-Savina, Dessins et sculptures» - op. cit. 1984, p. 94.
- 58 - F. Bergot, «Le Corbusier, expression graphique et picturale», *Architecture Aujourd'hui*, numéro spécial, 1951, novembre 1965, p. 106.
- a - Texte de Savina, non daté mais sans doute rédigé dans les années 1960. Paris. Collection particulière.
- b - J. Savina, op. cit. 1965, p. 96.
- c - F. de Francieau, *Le Corbusier, l'encyclopédie*, op. cit. 1987, p. 365.
- d - J. Petit, op. cit. 1970, p. 155.
- e - Lettre du 26 janvier 1966. Paris. FLC.

ANNEXES

LE MOBILIER PAYSAGISTE

Extraits de correspondances de Pierre Guéguen adressées à Joseph Savina, années 30

1 - DE L'ARCHITECTURE DU MEUBLE

- A - Avoir en vue des ensembles
 B - Fonctionnaliser rigoureusement chaque meuble
 N.B. - Chambre à coucher :
- a - Le jette-habit
 - b - Le pas où poser le pied à chauffer
 - c - Le jeu de glaces pour voir le dos (...)
 - d - L'armoire-penderie et l'armoire-lingerie

- C - Proportions standard
 fixées une fois pour toutes

- 1 - Parce que les meilleurs
- 2 - Les plus faciles et économiques à exécuter
- 3 - Frappant le client comme le meuble «Savina» aisément reconnaissable déjà par le Paysage

D - Panneaux réservés au paysage

Leur gabarit est déterminé par le meuble standard ; mais chacun d'eux est original tout au moins par la disposition des éléments gravés, leur nombre, le fait enfin que ces éléments sont gravés à la main.

- On peut donc considérer que chaque ensemble mobilier
- a - Relève d'un style qui lui donne sa valeur universelle
 - b - Constitue un spécimen aussi original qu'un meuble de Boule

2 - DISPOSITION DES PANNEAUX PAYSAGISTES

A - Etant donné le sens des fibres du bois on peut déjà, dans un meuble à panneaux supérieurs et à panneaux inférieurs, jouer des deux sens possibles et adopter la verticale des fibres pour le bas, l'horizontale pour le haut d'où une première stylisation.

B - Couleur des panneaux

- 1 - Des effets de symétrie peuvent être obtenus pour les panneaux conjugués.
- 2 - Des effets de contraste entre les couleurs rosâtres, rousses, etc... des panneaux et la carcasse même du meuble, qui peut par exemple être très blanche.

(...)

PAYSAGES

Maisons bretonnes au bord de la mer.

Lignes de la mer, de la plage, des champs : table des blés,
 faisceaux de gerbes,
 faucille sur terre,
 l'épi (en gros plan) (surtout d'orge).

Moissonneurs copiés sur le dessin d'enfant agrandi au Pavillon Le Corbusier à l'exposition.

- Synchroniser tous les travaux de la moisson
- tas de paille sur l'aire avec maison visible
 - grains sortant en nuage du tarare ou du van

PÊCHEURS D'ISLANDE

Panneaux sculptés

- Utiliser les 2 pêcheurs offerts à Lindbergh
- Les compléter par un avant de goélette formant un autre panneau
- Pour deux morues pendues, même rythme que les têtes de pêcheurs.

(...)

REPERTOIRE

Il est illusoire de songer à dresser un répertoire détaillé des productions de Joseph SAVINA. Leur abondance est telle et les variantes de meubles si courantes qu'il comporterait un nombre infini de notices. En outre, si beaucoup de clients demandaient des aménagements, SAVINA lui-même avait conçu des ensembles standardisés sur lesquels reposait la plupart des éditions.

La sélection que nous entreprenons ici a principalement été guidée par le souci de faire ressortir ce que recouvrirait l'expression «art caennais». Naturellement, celle-ci demeure d'une année à l'autre, bien que le répertoire décoratif se transforme.

Notre choix s'est également trouvé orienté par les sources documentaires dont nous disposons. Aussi, avons-nous préféré mentionner les meubles les plus significatifs de l'inspiration caennaise qui figurent sur les bandes photographiques conservées par sa famille et que documente le livre de vente, sinon sur le plan descriptif, au moins sur le plan chronologique.



- Buffet, 1937-1938
 Modèle de salle à manger caennaise n° 50
 Buffet chêne massif ciré et patiné
 Garniture de fer forgé
 6 portes, 3 tiroirs, vaisselier 3 rangées
 1,75 x 1,90

L'architecture du meuble qui appartient à la série n° 50 - fait appel à 5 portes, 3 tiroirs, une partie à étages et d'amples ferrures. De nouvelles éditions du buffet sont entreprises en 1943.



- Buffet avec crédence, 1938
 3 portes, 2 tiroirs
 Poignées fer forgé
 H : 1,35 m
 Meuble réédité en 1939



- Bahut 1933
 3 corps démontables, 4 portes, 2 tiroirs
 Chêne massif
 1,50 m x 1,60 m x 0,40 m

Ce bahut a fait l'objet d'une étude dessinée dans laquelle des pieds galbés et une traverse chantournée se substituent aux assemblages à angles coupés.

Le motif du bouquet est très usuel. Plusieurs moulages de légères variantes ont longtemps existé dans l'atelier.



- Buffet, 1938
 2 corps, 5 portes, 2 tiroirs
 1,80 m x 2,00 m
 Chêne massif sculpté ciré et patiné

Garnitures sous forme de bandes de cuivre rouge
 Ce buffet appartient à un ensemble de meubles de salle à manger se composant également d'une table à tresse, parqueté, sculpté, une desserte à 3 portes, avec le même décor et garnitures de cuivre rouge, un lot de chaises à dos sculpté, même motif, dessus cuir vert plein et une gainé d'horloge.



- Buffet, 1939
 Bahut sur pied et motif «caravelle»
 Chêne, 3 portes
 1,00 m x 1,30 m x 0,50

Le motif à caravelle, est un élément familier du registre décoratif de Joseph SAVINA. Il existe en 1936 sous la forme de panneau sculpté, et se retrouve sur les buffets, les tables et les bibliothèques encore après la guerre. Entre 1947 et 1951, il fait l'objet de nombreuses éditions.



- Buffet, 1937
 Chêne massif
 1,60 m x 1,60 m

L'architecture et les ferrures sont issues d'un modèle figurant sous l'appellation «buffet n° 50» dans le livre de vente. Toutefois, la porte centrale du corps inférieur est plus haute et se substitue à un tiroir.

Le motif du feuillage de fougère contenu sur les panneaux embrevés accompagne nombre de meubles jusqu'à la guerre. Il apparaît néanmoins dès 1932, sur des dosiers de chaises, ou des bonnetières.



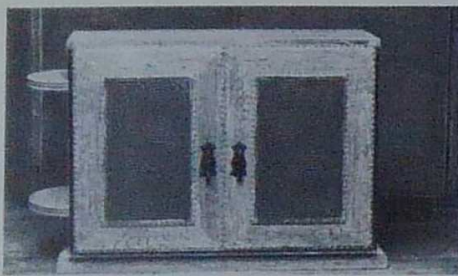
- Bahut, 1938
 Chêne naturel, panneaux décorés et patinés
 3 portes, 2 tiroirs à poignée cristal
 1,10 m x 2,00 x 0,50



- Buffet-desserte, 1943
 Le motif composé faisant appel à la plume de paon bretonne, associé au profil d'un cœur installé au milieu de 2 volutes et sculpté sur panneaux à incisions onduvantes, a longtemps été repris et souvent peint sur toutes sortes de meubles, y compris les jambages pleins de tables.



- Buffet à 2 corps. 1947
1,50 m × 1,80 m × 1,00 m
Signé J. Savina. 1947
Polychromie. verte et saumon



- Bar à décor polychromé. 1947
0,80 m × 1,05 m × 0,30 m
Battants découpés au motif dent de scie polychromé saumon. Motif à spirale polychromé vert



- Bahut. 1949. 1950
Chêne. 2 portes, 4 tiroirs
1,00 m × 1,80 m × 0,50 m



- Armoire. 1951
Chêne ciré
3 portes et niche centrale Garnitures métalliques

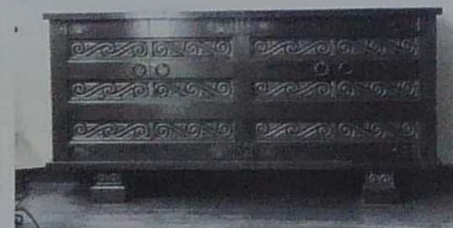


- Buffet à 2 corps. 8 portes. 1952
Châtaignier
1,80 m × 2,26 m × 0,55 m
Motif d'entrelacs celtiques et fond peint

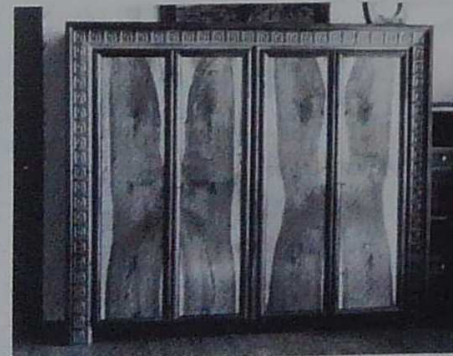


- Meuble de salle à manger. 1953
Châtaignier
1,70 m × 2,26 m × 0,55 m
6 panneaux plaqués, sculptés.

Une armoire à deux portes (1,70 m × 1,11 m × 0,50 m) fut éditée en 1956, une bibliothèque à 3 portes en chêne (1,70 m × 1,80 m × 0,50 m) en 1960 et des armoires en chêne clair, ou chêne rustique, à 2 portes à pivots furent édités en 1967.



- Bahut 4 portes. 1954
Chêne clair
1,14 m × 2,26 m × 0,53 m
Motif de volutes horizontales dit «Nola»



- Armoire. 1955
Noyer d'Amérique
1,57 m × 1,82 m × 0,50 m
4 portes à charnières invisibles
Motif de la crosse dans un frise de casiers carrés
Outre l'armoire, des chaises, piétements de table de chevet et de table de toilette, ainsi que des boiseries de lit constituaient cette série.



- Bahut 4 portes. 1961
Chêne
1,73 m × 2,26 m × 0,55 m
L'aménagement intérieur se compose de 8 tiroirs et de 6 étagères

Dans les éditions ultérieures, le motif à plume de paon et volutes sur panneau rectangulaire issu de l'inspiration des années 1943-1944, évolue notamment par l'aménagement du motif médian et un ajustement des proportions des trois registres horizontaux sculptés.

Outre les éditions de 1962, nous avons répertorié une bibliothèque à 2 portes, un bahut à 2 portes - intérieur penderie (1,73 m × 1,25 m × 0,50 m) en 1963, un bahut dito 1961, en 1964, une commode (1,18 m × 1,10 m × 0,45 m) en 1967.



- Armoire en pommier
Décor de faune et de flore marine
Fond sablé et peint en vert

Cette armoire appartient à un ensemble réalisé en pommier pour l'exposition artisanale de Saint-Brieuc en 1956, puis éditée en chêne sur une série, retrouvée, et datée de 1964. Savina avait d'abord conçu un studio d'étudiant composé de chevets de lit, d'une armoire et d'une table. En 1960, 1962 puis 1964, il exécutera des meubles de salle à manger, (armoire, buffet, bibliothèque...).



- Bibliothèque. 4 portes. 1966
chêne. h. 1,40 m, l. 1,86 m, p. 0,50 m

Le motif des losanges en creux, longtemps appelé Musso est traditionnel dans la production de Savina et figure déjà dans celle des années 1940.

